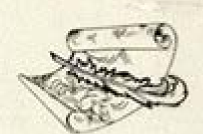
الأعلام من الأدباء والشعراء



نجيب محفوظ

بين الرواية والأدب الروائي

تأليف

الأستاذ الدكتور فاروق عبد المعطي

وكيل كلية الآداب - جامعة المنصورة



الأعلام من الأدباء والشعراء



نجيب محفوظ

بين الرواية والأدب الروائي

تأليف

الأستاذ الدكتور فاروق عبد المعطي
وكيل كلية الآداب / جامعة المنصورة



دار الكتب العلمية
بيروت - لبنان

الطبعة الأولى
١٤١٤هـ - ١٩٩٤م.

دار الكتب العلمية بيروت - لبنان
ص.ب: ١١/٩٤٢٤ - تلكس: Nasher 41245 Le
هاتف: ٣٦٦١٣٥ - ٦٠٢١٣٣ - ٨٦٨٠٥١ - ٨١٥٥٧٣
فاكس: ٤٧٨١٣٧٣/١٢١٢/٠٠ - ٦٠٢١٣٣/٩٦١١/٠٠

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

ما بعد الحداثة

أزمة الحداثة

بين ما قبلها وما بعدها

[بعض تاملات تمهيدية]

ما أكثر ما نتحدث ونكتب عن الحداثة ـ باعتبارها مفهوماً محدداً ـ ولعل الدلالة الاشتقاقية المباشرة لكلمة الحداثة أن تكون مسؤولة عن ذلك. فهذه الدلالة تربط الكلمة ربطاً مباشراً بما هو حديث وبالتالي بما هو جديد في حدوثه ومصاحب معاصر لنا في زماننا. على أنه ليس كل حديث أو كل معاصر لنا يعد حداثياً. فللحداثة أفق مفهومي خاص وإن لم يكن محدد الدلالة. بل هو مفهوم مراوغ كما سبق أن ذكرت في مستهل محاضرة لي ألقيتها في جامعة القيروان بتونس عام ١٩٨٨ حول إشكالية الحداثة في الفكر العربي المعاصر. ولقد استخدمت في هذه المحاضرة ثلاثة رموز سبق أن استعانت بها دراسة علمية حول مفهوم التنمية لأحدد بها مفهوم الحداثة هذه الرموز هي: «الحقيبة» و «الفخ» و «الصنم» فمفهوم الحداثة في تقديري هو من ناحية أشبه بالحقيبة، ومن ناحية

ثانية أشبه بالفخ ومن ناحية ثالثة أشبه بالصنم.

ولقد قصدت بوصف مفهوم الحداثة بالحقيبة أنه يمتلىء بأكثر من دلالة واحدة مثل العقلانية والعلمانية والفردية والديمقراطية والموضوعية والتاريخية والجدلية والمادية والنسبية والتطور والحيوية والتقدم إلى غير ذلك، فضلاً عن أنه يعبر عن مذاهب ونظريات فكرية مختلفة بل متناقضة مثل الديكارتية والبروتستنتية وحركة التنوير في القرن الثامن عشر والماركسية والفرويدية والنيتشوية والداروينية والوجودية والبنيوية إلى جانب المكتشفات العلمية والتكنولوجية سواء في العلوم الطبيعية أو العلوم الإنسانية والإبداعات المختلفة من الآداب والفنون والثورات التغييرية السياسية والقومية والاجتماعية عامة. ولهذا فإن الحداثة مفهوم يرتبط بدلالاته المختلفة والمتناقضة ارتباطاً وثيقاً بعملية التحديث التي تحققت في أوروبا نتيجة لقيام النظام البورجوازي الرأسمالي على أنقاض النظام الإقطاعي وتعسف الكنيسة الكاثوليكية وجمودها فضلاً عن تبلور القوميات وبروز حركة التنوير وانفجار الثورة الفرنسية بوجه خاص وما تلاها من ثورات وانتفاضات سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية تجاوزت بشكل أو بآخر هذه الثورة. فلقد كانت الحداثة من البداية إرهاصاً من الناحية الفكرية والأدبية والفنية خاصة بعمليات التحديث البورجوازي الرأسمالي. كما كان التحديث الرأسمالي بدوره أرضاً خصبة لتطوير هذه التجليات الحداثية المختلفة والمتناقضة إلى آفاق تحديثية أبعد وأعمق.

وقد نستطيع أن نصنف ظواهر الحداثة بحسب مجالاتها الموضوعية المختلفة كحداثة سياسية وحداثة اقتصادية وحداثة فكرية

وحداثة أدبية وفنية وحداثة علمية وتكنولوجية وحداثة اجتماعية وأخلاقية وحداثة دينية إلى غير ذلك. إلا أنه قد يكون من الأفضل الارتفاع عن هذا التصنيف الموضوعي المفهومي الدلالي. لهذا يمكن القول ـ في تقديري ـ بأن الحداثة تمثلت في ثلاثة اتجاهات فكرية أساسية تصلح أن تنطبق على مختلف التصنيفات الموضوعية. هذه الاتجاهات الثلاثة هي أولاً الاتجاه الذي يقوم على المعرفة العقلانية العالمية الموضوعية التاريخانية ذات العمق الإنساني والديمقراطي، وثانياً الاتجاه الذي يقوم على الوضعية التكنولوجية الأدواتية النفعية. ونجد داخل كل اتجاه من هذه الاتجاهات الثلاثة تفريعات وتنويعات فكرية أخرى لا مجال هنا لتفصيلها.

على أنه مع تطور وتصاعد النظام الرأسمالي واستشراء طابعه الاستغلالي وتحوله إلى توسع عدواني استعماري أخذ يتغلب على بنية هذا النظام وعلى توجهاته اتجاه القوة الفردية الاستعلائية من ناحية، والاتجاه الوضعي التكنولوجي النفعي من ناحية أخرى، على حساب العقلانية والرؤية التاريخية والتوجه الديمقراطي الإنساني. ولهذا نجد الحقيبة الحداثية صداماً محتدماً بين هذه الاتجاهات الثلاثة التي يزعم كل منها أنه هو المعبر الحقيقي الأصيل عن الحداثة. بل لعل بعضها يقيم لنفسه جيباً خاصاً مستقلاً أو خارجها يطلق عليه اسم ما بعد الحداثة كما سوف نشير إلى ذلك من بعد.

على أن الحداثة من ناحية أخرى ـ كما سبق أن ذكرنا ـ هي عند بعض المفكرين أشبه بالفخ الفكري أو الشرك. ذلك أن الحداثة تنتسب أساساً كما رأينا إلى البنية الرأسمالية وتعبر عن الخصائص

التاريخية والموضوعية لهذه البنية. بل هي أداها لدعم هذه البنية وتكريسها لا في مجتمعاتها الغربية فحسب بل في سائر أنحاء الدنيا، وخاصة في البلدان المتخلفة التي يفرض عليها التوسع الرأسمالي شكلاً خاصاً للتنمية والتحديث لا يعبر عن مصالح هذه البلدان بقدر ما يعبر عن محاولة تنميط العالم كله تنميطاً تحديثياً خاصاً لخدمة المصالح الرأسمالية أساساً. حقاً إن هناك تحديثاً يتحقق بالفعل نتيجة لهذا التنميط الرأسمالي في البلدان المتخلفة، ولكنه تحديث خارجي براني مظهري فوقي تابع، يجهض في بعض الحالات التطور الداخلي الطبيعي الذاتي لهذه البلدان ويطمس خصوصيتها القومية والثقافية باسم حداثة وتحديث لا يمسان بنيتها المجتمعية العميقة الشاملة.

على أن هذه الحداثة وهذا التحديث في المجتمعات الرأسمالية المتقدمة نفسها، قد أخذ يغلب عليه الطابع التكنولوجي الأدواتي النفعي والتوجه الاستغلالي والتسلطي القمعي الذي يصل به أحياناً في بعض هذه المجتمعات إلى مستوى النازية والفاشية، فما أفضى في هذه المجتمعات الرأسمالية إلى الفصل بين العقل والقيمة، بين الآلة وإنسانية الإنسان. وإلى تفاقم أزمات التضخم والبطالة والتدني الأخلاقي والجرائم وروح الجشع الاستهلاكي والاستمتاع المبتذل والتمزق الاجتماعي والاستعلاء العرقي والتعصب القومي، وتهديد الحياة البشرية نفسها بأخطار التفجيرات النووية، فضلاً عما يسببه التحديث التكنولوجي نفسه والتطلع إلى المزيد من السيطرة والمزيد من الربح إلى حروب عالمية وإقليمية وإهدار للطبيعة وإحداث خلل مدمر فيها، وتلويث البيئة واستغلال بشع لشعوب البلدان المختلفة.

وهكذا أخذ يتكشف الوجه القبيح البشع لدوريان جراي الذي كانت تخفيه حداثته.

على أن مفهوم الحداثة من جهة ثالثة قد يصبح عند بعض المفكرين والنقاد والمبدعين صنماً مقدساً وأقنوماً مطلقاً وهدفاً في ذاته ومعياراً يتم الحكم بمقتضاه على مختلف الظواهر والمواقف والتوجهات والقيم وأشكال السلوك. إنه التغيير المظهري من أجل التغيير ذاته وربما على حساب التغيير الحقيقي، وهو القطيعة المطلقة والرفض المطلق والاستعلاء والتجاوز الضدي على كل ما هو سائد، وهو الارتفاع فوق حدود المكان والزمان والسياق التاريخي والاجتماعي عن المحدد، وهو الانخلاع العدمي عن كل ما هو مألوف، وعن كل ما هو عقلاني نسقي، والتفرد المتحرر من كل قيد تراثي أو غائي، وهو التجربة المفتوحة بغير هدف أو أفق، وهو الجمالية الفنية والأدبية الخالصة مصدراً مطلقاً للقيمة لا تعبيراً عن قيمة. وهكذا تصبح الحداثة معياراً مطلقاً لانعدام كل معيار، وبهذا تقترب الحداثة إلى ما يطلق عليه ما بعد الحداثة.

وهكذا يمكن القول بأنه ليس ثمة مفهوم واحد، أو دلالة واحدة للحداثة. بل يختلف هذا المفهوم وتختلف هذه الدلالة باختلاف الأيديولوجيات الكامنة وراءها وباختلاف السياق القومي والاجتماعي والتاريخي الذي تتحقق فيه وبه.

على أنه برغم هذه الاختلافات المتنوعة والمتناقضة لمفهوم الحداثة، فهناك ما يمكن استخلاصه منها جميعاً في ضوء تعاملنا المعاصر مع هذا المفهوم، أي أن هناك ما يمكن اعتباره قاسماً مشتركاً عاماً رغم هذه الاختلافات. هذا القاسم المشترك هو في

تقديري مبدأ التغير التجديدي التطويري التجاوزي للواقع الإنساني والاجتماعي سواء كان هذا التغيير تغييراً للعالم على حد تعبير ماركس أم كان تغييراً للحياة على حد تعبير رامبو، وسواء كان تغييراً جذرياً عميقاً أو تغييراً جزئياً، أو تغييراً نسبياً، أو تغييراً مظهرياً برانياً، وسواء كان هذا التغيير في مجال بنية الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي، أو في بنية المفاهيم الفكرية والعلمية أو بنية القيم الروحية والأخلاقية، أو بنية الأذواق والرؤى الجمالية، وسواء كان تغييراً يستند إلى معرفة عقلانية موضوعية تاريخانية أو إلى إرادة القوة الاستعلائية أو إلى الأدواتية التكنولوجية النفعية. ولهذا يتداخل ويتفاعل بالضرورة مفهوم الحداثة مع مفهوم التحديث بمستويات مختلفة ــ على أنهما يتداخلان ويتفاعلان دون أن يعنى هذا بالضرورة تلازمهما تلازماً حتمياً، فيشرط وجود أحدهما وجود الآخر. إن مفهوم الحداثة يغلب على دلالته التغيير الفكري والعلمي والجمالي والقيمي عامة، على حين أن مفهوم التحديث يغلب على دلالته التغيير السياسي والاجتماعي والاقتصادي.

ولا شك في أن كل حداثة فكرية أو قيمية هي إرهاص بتحديث موضوعي واقعي هو بدوره تعميق لمزيد من الحداثة. ولهذا فلا حداثة حقيقية بغير تحديث مجتمعي شامل، ولا تحديثاً حقيقياً بغير حداثة شاملة كذلك. على أننا لو انتقلنا من هذا التعميم والتجريد إلى التعيين والتحديد لما وجدنا هذا التلازم الحتمي بين الحداثة والتحديث. فقد تتبلور حداثة في مجال الفكر أو الثقافة عامة، دون أن تنجح في تحقيق تحديث عميق الجذور في بنية الواقع الموضوعي، بل تقف الحداثة عند حدود نخبوية علوية عاجزة عن

أن يكون لها تأثير فاعل في التحديث، أو قد تكون حداثتها مجرد صدى لتأثيرات خارجية بحتة. وما أكثر ما نجد هذه الصورة في العديد من بلدان العالم الثالث عامة التي تعاني من التخلف والتبعية. وقد يتحقق من ناحية أخرى تحديث في مجتمع من هذه المجتمعات دون أن تواكبه حداثة مجتمعية شاملة. ولعلنا نتبين هذا حيث يكون التحديث تحديثاً برانياً خارجياً مظهرياً لا يمس البنية العميقة الشاملة للمجتمع نفسه وإنما يتجلى في بعض تضاريسه وأجهزته وأدواته الفوقية والسلطوية. وما أكثر الأمثلة على ذلك في مجتمعات العالم الثالث وخاصة في البلدان الغنية بثرواتها الطبيعية وإن تكن مجتمعاتها لا تزال على مستوى قبلي وعشائري متخلف، تسودها أنظمة حكم استبدادية.

ولا شك في أن هذا التجانف وانعدام التوافق بين الحداثة والتحديث في بلدان العالم الثالث عامة وفي بلداننا العربية بوجه خاص. إنما ينبع من بنية هذه البلدان التي تتسم بالتخلف من ناحية وبالتبعية للنظام الرأسمالي العالمي من ناحية أخرى. ولعل هذا لا يفسر التجانف وانعدام التوافق بين الحداثة والتحديث فحسب، بل يفسر كذلك هشاشة الحداثة والتحديث في هذه البلدان وسطحيتها ونخبويتها.

لقد دخلت الحداثة ودخل التحديث في مجتمعاتنا العربية بوجه خاص في شكل ما يسمى بصدمة الحداثة، أي أنها لم تتحقق كثمرة تراكم وتطور ذاتي داخلي. وإنما فرضت فرضاً من الخارج ومن أعلى بالغزو والسيطرة الاستعمارية المباشرة وغير المباشرة. وقد أدّى هذا ــ في تقديري ــ إلى إجهاض إمكانيات ذاتية نهضوية كانت

تتخلق في مصر وبلاد الشام خاصة منذ القرن الثامن عشر وربما قبل ذلك. ولقد بدأت هذه الحداثة المفروضة من الخارج ومن أعلى مع الحملة الفرنسية على مصر ومع حكم محمد علي، وأخذت تتجسد في مختلف مظاهر التحديث السياسي والاقتصادي والاجتماعي، فضلاً عن مختلف مظاهر التجديد الفكري والتعليمي والثقافي عامة. ولعل مفهوم النهضة أن يكون هو المرادف لمفهوم الحداثة في تجربتنا العربية في محاولة لإعطاء هذه الحداثة الخارجية البرانية المفروضة عمقاً ذاتياً تراثياً.

على أن هذه الحداثة أو هذه النهضة العربية قد اتسمت منذ البداية بالطابع التوفيقي الملتبس بشكل عام، فازدوجت في بنيتها العلاقة بين بقايا ما قبل الرأسمالية مع محاولات التحديث الرأسمالي التابع، كما ازدوجت منها الجذور القومية التراثية وبخاصة الدينية فيها، مع محاولات العقلانية التحديثية التي يغلب عليها الطابع الوضعي التقني، وقد تجلت هذه الازدواجية والتوفيقية في الصراع المحوري المحتدم في الفكر العربي الحديث والمعاصر منذ بداية عصر النهضة حتى اليوم، حول قضية الأصالة والمعاصرة، أو التراث والتحديث، كما يتجلى فيما سبق أن أشرنا إليه من قبل من تجانف وعدم توافق بين الحداثة والتحديث في مختلف المجتمعات العربية بنسب متفاوتة.

ولقد استطاع رفاعة رافع الطهطاوي منذ البدايات الأولى لعصر النهضة أن يؤكد ضرورة التلازم بين الحداثة والتحديث بقولته المشهورة بأن الوطن إنما يبنى بالحرية والفكر والمصنع. ولهذا كان في تقديري رائداً للحداثة في الفكر العربي الحديث، إلا أن رؤيته

المبكرة هذه للحداثة والتحديث ظلت حتى يومنا هذا مجهضة غير مكتملة التحقق فما تزال هذه الأبنية الثلاثة الحرية والفكر والمصنع أبنية مقهورة هشة لا تعبر في مجتمعاتنا العربية عن كيان متجانس متسق شامل عميق الجذور في بنية هذه المجتمعات التي لا تزال تعاني من التخلف والتبعية رغم العديد من مظاهر التحديث في واقعها الموضوعي ومظاهر الحداثة في العديد من تجلياتها الإبداعية الفكرية والأدبية والفنية والثقافية عامة.

ولقد نشأت الحداثة الأوروبية كثورة بورجوازية ضد الإقطاع والجمود والتعصب الديني. ولهذا كانت العقلانية والليبرالية أبرز تجلياتها. أما النهضة أو الحداثة العربية في صورتها النهضوية فقد نشأت في البداية كمحاولة للتخلص من التخلف الاجتماعي واللحاق بأوروبا، ولكن سرعان ما اتخذت طابع التحرر الوطني والقومي من السيطرة العثمانية ثم من السيطرة الاستعمارية الغربية، ولهذا كانت قضية التحرر والحرية، أو التعبير عن الهوية الذاتية القومية وتأكيدها هي أبرز تجليات الحداثة العربية في الصراع المحتدم ـ والذي ما يزال محتدماً ـ بين الأنا الذاتي والقومي والآخر الغازي المستعمر، إلى جانب الصراع ضد التخلف والاستبداد والجمود الفكري بمستوياته المختلفة، وفي التعابير الإبداعية الفكرية والأدبية والفنية، فضلاً عن التحركات والانتفاضات السياسية والاجتماعية والمشروعات الاقتصادية، إلا أن هذا الصراع لم يتخذ دائماً طابعاً حداثياً بالمعنى الذي حددته كلمة رفاعة الطهطاوي أو حتى في شكل توفيقي ملتبس بين التراث والمعاصرة، بل أخذ كذلك طابعاً يمكن أن نطلق عليه «ما قبل الحداثة»، يتمثل في الحركة الأصولية

الإسلامية التي ترفض الحداثة والتحديث على السواء باعتبار أنهما امتداد مباشر للآخر الغربي المستعمر، بل للآخر المسيحي الكافر، الذي تختلف حضارته اختلافاً جذرياً عن حضارتنا العربية الإسلامية، وأنه لا سبيل للدفاع عن هويتنا الحضارية في مواجهة هذا الآخر إلا بالعودة إلى الأصول الدينية الأولى، فما يصلح به حاضرنا هو ما صلح به أوائلنا.

ولا شك في أن هذا التوجه الأصولي الماضوي المناهض للحداثة، والتحديث هو رد فعل لهشاشة التحديث المظهري السائد وتفاقم التخلف والتبعية في مجتمعاتنا العربية. إلا أنه في الوقت نفسه يمثل قوة معادية ومعرقلة للجهود العقلانية والديمقراطية التي تسعى للتخلص من التخلف والتبعية على السواء، وتنمية حداثة وتحديث حقيقيين تعبر عن الضرورات والمصالح الأساسية والإرادات الواعية للقوى الاجتماعية المنتجة والمبدعة، وتجعل من مجتمعاتنا العربية كياناً نهضوياً متسقاً شاملاً، وقوة مستقلة متكافئة فاعلة في حضارة العصر.

وإذا كان هناك ما أسميناه في واقعنا الفكري والاجتماعي العربي باتجاه ما قبل الحداثة الذي يعارض الظواهر الحداثية والتحديثية البرانية منها والإبداعية على السواء، فهل نجد في هذا الواقع ما يمكن أن نسميه اتجاه ما بعد الحداثة؟ فإذا صح ما يقال في العديد من الكتابات الغربية حول مفهوم ما بعد الحداثة، بأنه تعبير عن مرحلة ما بعد الصناعة في المجتمعات الرأسمالية، فلا مجال للحديث عن اتجاه ما بعد الحداثة في مجتمعاتنا العربية التي ما تزال بمستوى أو بآخر في مرحلة ما قبل الصناعة ولقد استند الدكتور

بطرس الحلاق على هذه الحجة في نقده لرواية نجمة أغسطس لصنع الله إبراهيم ففي تقديره أن هذه الرواية تعبر عن مجتمع ما بعد الآلة بلغتها المسطحة الجافة ورؤيتها التشييئية للواقع على حد زعمه. ولهذا فهي صدى لتيار أدبي غربي أكثر منها تعبيراً عن مجتمع عربي، فالمجتمعات العربية لم تصبح بعد مجتمعات ما بعد الآلة.

والواقع أن الدكتور الحلاق لم يخطىء فحسب في اتهامه هذه الرواية بأنها مجرد صدى لتيار أدبي غربي، وإنما أخطأ أساساً في تفسيره لها بأنها تعبر عن أزمة مجتمع ما بعد الآلة، كما عرضنا ذلك بالتفصيل في دراسة حول روايات صنع الله ابراهيم. فهذه الرواية ليست ما بعد حداثية في حدود التعريف المصطلح عليه لهذا المفهوم وإنما هي رواية حداثية بامتياز بما تتضمنه من نقد للاستبداد والبيروقراطية فضلاً عن بنيتها التي تعد إضافة إبداعية في المعالجة الروائية العربية.

وبصرف النظر عن ربط مفهوم ما بعد الحداثة بمجتمع ما بعد الصناعة، وهو ما سوف نناقشه فيما بعد، فإننا نستطيع أن نتبين من بعض الظواهر الأدبية العربية المعاصرة وخاصة في مجال الشعر والقصة بعض السمات التي يمكن أن تنسب إلى مفهوم ما بعد الحداثة مثل سيادة الزخرف التعبيري والإغراب المطلق إلى حد الإبهام والاستعلاء الفردي والإبهار الخارق المسطح وافتقاد الخبرة والرؤية الاجتماعية والتاريخية والإنسانية الحية. وهي في تقديري سمات تعبِّر عن رؤى عدمية انعزالية اغترابية قد تكون متأثرة بشكل مباشر ببعض التجارب الغربية الشعرية، وقد تكون رد فعل عدمي يائس لما يتسم به واقعنا العربي الراهن من متناقضات وتعقيدات

والتباسات واحتباسات وإحباطات مختلفة، وما يدين عليه من تخلف وتبعية وتحديث مظهري زائف، وخاصة بعد هزيمة عام ١٩٦٧. ولعل هذه الظاهرة تزداد بروزاً وانتشاراً بعد تفاقم الأوضاع العربية والعالمية نتيجة لأزمة الخليج وانهيار المنظومة الاشتراكية السوفيتية واستشراء الهيمنة الرأسمالية عامة والأمريكية بوجه خاص.

وقد أغامر بالقول بأنه ليس هناك ما يسمى بما بعد الحداثة. كما سوف أوضح ذلك فيما بعد ــ وإنما هو امتداد سلبي لظاهرة الحداثة نفسها بل قد يكون مظهراً معكوساً لظاهرة ما قبل الحداثة على أن البعدية في هذا المفهوم قد تكون بعدية زمنية، ولكنها ليست بعدية مفهومية فهي امتداد لبعض التيارات التي يغلب عليها الطابع الذاتي والفردي الاستعلائي داخل مفهوم الحداثة نفسه، كما سبق أن أشرنا إلى ذلك وإن تكن تتخذ طابعاً طاغياً متضخماً في تجليها الجديد. على أنها في تقديري ظاهرة مضادة للحداثة في المفهوم العقلاني الموضوعي التاريخاني لها. ولعل هذا ما يماثل نسبياً بين تجليها في بعض التعابير الأدبية والفنية والغربية، وبين ما يسمى بتيار مابعد الحداثة في الثقافة الغربية.

إن النظام الرأسمالي، كما سبق أن ذكرنا ــ قد نشأ حاملاً لواء العقلانية والعلمانية والديمقراطية والتاريخانية والحرية والإخاء والمساواة. ولكن سرعان ما أخذ يتفاقم فيه الطابع الاستغلالي المتطلع إلى الاحتكار والحصول على أقصى الربح والمزاحمة والتوسع الاستعماري. وأخذت تتحول عقلانيته وعلمانيته وتقنيته إلى مجرد وسائل وأدوات برجماتية نفعية خالصة، موجهة لتحقيق أطماعه، وهكذا أخذ يتغلب مبدأ القوة الاستعلائية المسيطرة على

مبدأ المعرفة الموضوعية، ومبدأ المصلحة الذاتية على القيمة الإنسانية ولم يكن هذا التطور بعيداً عن بعض التوجهات الفكرية التي سبق أن أشرنا إليها، فضلاً عن بروز بعض التوجهات الفكرية الجديدة التي هي امتداد متطور لتلك التوجهات المبكرة، ورد فعل أو تعبير عن هذه المرحلة الجديدة من التطور الرأسمالي، وكان من أبرز سماتها استشراء الطابع الذاتي الإرادي والفردي، المغامر والشكلاني، التشييء التقني، ونستطيع أن نتبين هذه التوجهات القديمة والجديدة في التيارات الفكرية والأدبية، مثل فلسفة القوة عن نيتشه والمستقبلية عند مارينتي والوجودية عند هايدجر بالذات والحيوية والحدسية عند برجسون والظاهراتية عند هسرل والبرجماتية عند وليم جيمس والتكنولوجية عند سان سيمون والوضعية اللغوية بوجه خاص عند ڤتجنشتاين والبنيوية عند ليڤي شتراوس وتفريعاتها الأنثروبولوجية والسيكلوجية والألسنية المختلفة، والرؤية الشعرية عند اليوت وعزرا باوند والاتجاه الشيئي المضاد للرواية عند روب جرييه وناتالي ساروت والعقلانية الاتصالية عند هيبر ماس، والنزعة الابستمولوجية عند فوكو والتفكيكية النصية عند ديريدا إلى غير ذلك.

وفي تقديري أن ما يجمع بين أغلب هذه التيارات الفكرية والأدبية والمنهجية على اختلافها هو رفض الرؤية التاريخية وتسيير الطابع الذاتي، على أن ما يميز ويفرق بين بعضها كذلك، هو غلبة النزعة التكنولوجية وإن وجدنا تلاقياً بين هذين الاتجاهين أي بين الذاتية القريبة من التصوف والشكلانية التكنولوجية عند بعض المفكرين ولعل المنظومة الفكرية لڤتجنشتاين أن تكون نموذجاً

على ذلك.

وإذا كان الاتجاه العقلاني العلمي ذو التوجه الديمقراطي الإنساني من تفريعاته ومستوياته المختلفة، وخاصة في تجليه الماركسي، يعد قطيعة جدلية مع النظام الرأسمالي ورؤية تاريخية وموضوعية لتجاوزه، وهذا هو معنى عمقه الحداثي في تقديري، فإن الاتجاهين الذاتي الاستعلائي والشكلاني التقني هما تكريس لهذا النظام برغم ما قد يعبران من نقد جزئي عاطفي إصلاحي له. ولهذا فحداثيتهما هي حداثة تكريسية لو صح التعبير، وليست حداثة تجاوزية.

وهناك بين مؤرخي الفكر الأوروبي المعاصر من يخرجون بعض هذه الاتجاهات الفكرية والأدبية والفنية من دائرة الحداثة ويطلقون عليها اسم ما بعد الحداثة وأحياناً ما بعد البنيوية، وهم يحددون مرحلة ما بعد الحداثة بأنها تلك المرحلة المتواكبة مع الثورة العلمية والتكنولوجية الثالثة، ثورة الاتصالات والمعلوماتية ويصفون هذه المرحلة بأنها مرحلة ما بعد الصناعة وذلك لسيادة التكنولوجيا الإتصالية والمعلوماتية عليها. ويؤرخ البعض لهذه المرحلة سياسياً بفشل ثورة الشباب عام ١٩٦٨ وفقدان الثقة بشكل مبكر في النموذج الاشتراكي السوفيتي الأحادي البعد على حد تعبير هربارت ماركيوز أبرز مفكري هذه الثورة، فضلاً عن فشل الثورة الثقافية في التجربة الصينية بعد ذلك.

ففي ظل كل مرحلة ما بعد الصناعة ـ كما يقولون ـ ونتيجة لفشل ثورة ١٩٦٨ وانهيار الآمال الثورية في التغيير الجذري عامة ـ ولا شك أن تفكك النموذج الاشتراكي السوفيتي وانهياره مؤخراً قد

ضاعف من ذلك.

أخذ يزدهر اتجاه فكري جديد يتسم بالرفض المطلق للأيديولوجيا عامة وللرؤية التاريخية بل العقلانية عامة، وليس لمجرد مظهرها وتوظيفها الأدواتي الإجرائي وإنما في المنظومات النسقية الكلية جميعاً سواء النظرية أو العلمية أو الاجتماعية أو التاريخية أو الأخلاقية أو الأدبية أو الفنية، والدعوة إلى تفكيكها وتحرير الفرد تحريراً مطلقاً.

ولهذا يغلب على الإبداع الأدبي والفني الذي ينتسب إلى ما يسمى بما بعد الحداثة طابع انعدام الرابطة العضوية والنسقية والرؤية الكلية، واختفاء الذات الإنسانية وبروز السمات الشيئية والزخرفية الخالصة الخالية من أية دلالات أو مضامين اجتماعية أو إنسانية محددة. ويكاد فوكو وديريدا وسولرز ودولوز أن يكونوا أبرز الممثلين لهذا الاتجاه المسمى بما بعد الحداثة أو ما بعد البنيوية في مجال الفكر بوجه خاص.

وفي تقديري أن ما يسمى بمرحلة ما بعد الحداثة ليس إلا امتداداً لإتجاه الذاتية الاستعلائية واتجاه الأدواتية التكنولوجية، هذين الاتجاهين اللذين أشرت إليهما في إطار مفهوم الحداثة، والواقع أن كل ما تتسم به ما تسمى بمرحلة ما بعد الحداثة هي سمات يمكن الامتداد بها من نيتشه وهايدجر وهسرل وفتجنشتاين، ولا شك في أن هذه المرحلة تمثل تفاقماً للاتجاه الذاتي المعادي للرؤية الموضوعية، وللاتجاه التكنولوجي الشكلاني المعادي للاتجاه التاريخي والمضامين الاجتماعية. ولا شك كذلك في أن هذه المرحلة هي نتيجة لتفاقم أزمات النظام الرأسمالي واستشراء

اتجاهاته التكنولوجية الخالصة في كل نواحي الحياة، فضلاً عن تفاقم الاتجاهات العرقية التعصبية، والأصولية الدينية المتزمتة، والاتجاهات اليمينة والفاشية بشكل عام. على أنها في تقديري لا تمثل ولا تعبر عما يسمى بمرحلة ما بعد الصناعة فلست أرى أن التطور العلمي والتكنولوجي الراهن، أو الثورة العلمية والتكنولوجية الثالثة عامة، قد أفضت إلى ما يسميه دانيل بل مرحلة ما بعد الصناعة. فالصناعة برغم هذا التطور العلمي والتكنولوجي ما تزال قائمة وستظل قائمة مهما تغيرت وتحسنت وتطورت أساليبها ومناهجها. وأعتقد أن وراء هذا التعبير ما بعد الصناعة محاولة أيديولوجية لإخفاء الطابع الرأسمالي السائد للعملية الإنتاجية، والزعم بانتهاء الطبقة العاملة ونهاية الأيديولوجيات. لا شك في أن هناك تغييرات في بنية العمل وقوى الإنتاج وأدواتها وأساليبها، ولكن دون أن يعني هذا اختفاء الصناعة والطبقية والأيديولوجية والطابع الاستغلالي التوسعي للرأسمالية.

إن هذا الاتجاه الذي يسمى بما بعد الحداثة لا يعدو أن يكون ـ كما ذكرت ـ امتداداً للاتجاهات الذاتية شبه الصوفية والنزعات التكنولوجية التي تكرس النظام الرأسمالي ولا تتجاوزه برغم ما قد تتضمنه من تمرد عليه، ولكنه تمرد فردي تطهري في أرقى صوره وتجلياته. بل لعلنا نجد في هذا الاتجاه المسمى بما بعد الحداثة ما يمكن أن يسمى كذلك ـ في الوقت نفسه ـ باتجاه ما قبل الحداثة، وذلك ما يتضمنه من تفاقم نزعاته اللاعقلانية وشبه الصوفية والعبثية المتعالية عن الخبرات الإنسانية الحية.

على أن القضية لا تزال تحتاج إلى مزيد من التأصل والتفصيل.

وكتبه

الدكتور ـ فاروق محمود عبد المعطي
مصر ـ محافظة المنيا ـ سملوط
ش الكرنك ـ بجوار مسجد الشريف

١ ـ الزمن الروائي عند نجيب محفوظ

أعمال نجيب محفوظ ككل تشكل ملحمة زمن روائي خلقته المبادرة الإيجابية والسلبية في نفس الوقت، يضم في جوانحه على مستوى المحسوس، والصورة، والنمط الإنساني. تلخيصات واعترافات وتحقيقات وخيالات غريبة، بحث في نزعات وغرائز أبناء البورجوازية الصغيرة، واستفهام دائم عن مصيرهم.

والانطباع العام الممكن تصوره لجوهر عالم نجيب محفوظ الفني المتعدد الجوانب، الكثير الحيل، قد نجده في نوعيات الاختيارات المعاشة لديه لواقع وطبيعة الحياة المصرية المعاصرة. إنها محاولة غير منتهية، منهومة بالرغبة في إعادة تركيب وتشكيل جزئيات وقع حياة المدينة. وفي نفس الوقت هي مشاركة في البناء الخلّاق لعالم لا يزال في طور التكوين. مع اكتشاف إيقاعه الداخلي، والتعمق في حركة علاقة التأثير والتأثر، بين جدل عالمه الفني المتخيل، خلال مراحله المتتابعة. وتطورات المرحلة التاريخية التي تعطينا الإطارات النقدية الأساسية التي نضع فيها القيمة المبتكرة لأدبه الروائي والقصصي، المميز في أدبنا الحديث.

وتبدو هنا هذه القيمة مبررة العلاقات بين رؤية نجيب محفوظ للتاريخ المصري بعين الحاضر في مرحلته الأولى ورؤيته في المرحلة الواقعية التالية، تلك الواقعية النقدية التي جسدت حيوية، وعقم، وتفاؤل، وشؤم، الطبقة البورجوازية الصغيرة، ورؤيته في المرحلة الرمزية التي تتعثر في بناء رؤية إنسانية عن معنى الحياة، رؤية لها المذاق المصري، ودفء الارتباط بواقع معين، ما زال يتفجر بتناقضات عاتية، تطرح بلا جدال إرهاصاً قلقاً بالمستقبل الغامض.

وليس من الصعب هنا المغامرة لتصور طبيعة القانون الذي يحكم حركة عالم نجيب الروائي، بكل تناقضاته ونوعيات أحداثه، وتعدد نماذجه، وأيضاً بكل ما يشتمل عليه من جاذبية مزدوجة، وفتنة مزدوجة، وسحر مزدوج، يتعلق كل ذلك أولاً وأخيراً على حد قول (ع. ر. البيريس) «بمرض الإنسان، هذا الإنسان الذي لا يكفيه ضميره، بل ينبغي أن نقدم له اغراء انتهاك ضمائر أخرى، ونجلعه يعيش حيوات أخرى، كيما يعرف: هل ثمة حياة ما، يتوقف عندها، ولو كانت خالية».

ويبدو وعي نجيب بالإمكانيات التعبيرية وغير المحدود للشكل الروائي كالآتي:

أولاً: إن الرواية لدى نجيب سجل واسع للأصداء النفسية والاجتماعية والاتنولوجية والجمالية، فهي يمكن أن تقوم بدور الشاهد المعروف، والمشرف السياسي، وخادمة الأطفال، وصحفي الوقائع اليومية، والرائد، ومعلم الفلسفة السرية، وهي تقوم بهذه

الأدوار كلها في فن خاص يهدف إلى أن يحل محل الفنون الأدبية جميعاً، فهي تهضم ما قبلها وما بعدها من أشكال أدبية وفنية بكل منجزاتها الجمالية.

ثانياً: إن الرواية عنده هي بديل الموت، فهي تثبت مصيراً ما، مهما كان نوعه، إلا أنها تثبته في نهاية المطاف. «لقد حلّت محل فكرة الأبدية، هذه الفكرة التي هي تعويض يتجدد دائماً» (البيريس).

ثالثاً: إن الرواية عنده ليست إلا تقطيراً للعالم الذي نعيش فيه، وتركيزاً له، وهي تلهث خلف أعمق رغبات الإنسان، ويمكن لها أن تحاصر كل ما أتيح للفكر الإنساني أن يحققه في برهة معينة من تاريخه.

هذه الاستخدامات وغيرها لفن الرواية عند نجيب محفوظ تغرينا بتقصي وتحليل عناصر الرؤية الفكرية والجمالية المستترة وراء أبنية هذا العالم المتخيل ونسيجه، الموازي لواقعنا، والمتخطي له في نفس الوقت، فهي تنمو وتتشكل وتتغير من رواية إلى أخرى، وربما تبدأ كإرهاصات غير محددة الملامح في رواية (عبث الأقدار) (١٩٣٩)، ثم تأخذ في اكتساب شيء محدد الملامح، في رواية (ميرامار) ١٩٦٦.

ولا شك في أن مهارات نجيب وقدراته في الإبداع الآن بعيدة كل البعد عن تلجلج رواياته الأولى، بيد أننا لا نتعرف في شخص بلغ الأربعين من عمره، الطفل أو الصبي الذي كان فيما مضى، ومع ذلك فرغم تغير لون الشعر، وحتى الطبع نفسه، ورغم أن قابلياته تنمو، وتتولد لديه أذواق جديدة وتفرض المعارف الجديدة نفسها

عليه، بجانب تتابع المواقف الجديدة في حياتنا، فإن هذا الكائن نفسه، هو الذي ينمو، بشخصيته ومسلمات شخصيته، ولو حاولنا من البداية صياغة هذه الرؤية، في عبارة مبدئية، لوجدنا أنها ـ رؤية يتفهم الشمول الحي، متجاوزة النظام الاجتماعي والديني الذي يحاول أن يبدو كنظام إنساني، وكل ذلك يؤدي حتماً إلى أزمات في أشكال التعبير الفني والأدبي لعلاقاتها الجدلية بأشكال حياتنا، تركيب المجتمع وعلاقاته الطبقية.

المأساة الاجتماعية والمأساة الوجودية

مأساتان رئيستان أعتقد، ويشاركني آخرون، أنهما يظللان عالمه الروائي حتى الآن، هما: المأساة الاجتماعية، والوجودية، فثمة إلحاح دائم وقاس، وبحث لا يمل، لا يعرف اليأس عن اطمئنان مفتقد، ومفاتيح حياة، وأصل وجود. أنه يعترف في حديث له قائلاً: «ما دامت الحياة تنتهي بالمعجزات والموت، فهي مأساة، وقد ترى هذه المأساة مبكية ـ مضحكة، ولكنها على أي حال مأساة، وحتى للذين يرون الحياة معبراً للآخرة، فتعريف المأساة ينطبق على جزئها الأول، وإن انقلبت إلى غير ذلك عند شمولها ككل. ولكن مأساة الحياة مركبة وليست بسيطة. أجل، إن تفكيرنا في الحياة كوجود يجردها من كل شيء إلا من الوجود والعدم، ولكن تفكيرنا فيها كمجتمع يرينا مآسي كثيرة مفتعلة من صنع الإنسان، كالجهل، والفقر، والاستعباد، والعنف. . . إلخ.

وهذا يبرر تأكيدنا على مآسي المجتمع، إذ إنها مآس يمكن معالجتها، ولأننا في معالجتها نخلق الحضارة والتقدم، بل أن التقدم قد يخفف من بلوى المأساة الأصلية، وقد يتغلب عليها. وإذن فحل مأساة المجتمع قد يحل في النهاية مأساة الوجود، أو يخففها، وهي على أي حال، تعطي للحياة معنى يستحق أن نعيش من أجله، أما التركيز على مأساة الوجود، مع تجاهل مآسي المجتمع، فلن يحل مأساة الوجود، من جهة، ويحول العالم إلى عبث وبكاء، أو ضحك كالبكاء، غير أنني لم أغفل أبداً مأساة الوجود، ولعلي أزداد لها انتباهاً».

وقد تختبر صدق هذا الاعتراف بتحديد الخطوط العريضة لما تقصده من دلالات فلسفية في كلية العمل الروائي عنده، وعبر مراحله المتتابعة والمتداخلة. ومن البداية نتوقف عند بعض عناصر فكرية، وجمالية، ندرسها على انفصال، رغم اعترافنا بالترابط والوحدة فيما بينها، بحيث تشكل في النهاية كينونة العمل الفني بكل حيويته وتحولاته، وما يعطيه من إيحاء وتأثير ودلالة.

١ ــ الزمن الروائي:

ثمة وحدة جوهرية هنا تحدد مفهوم الزمن الروائي مهما تغيرت صورته، واكتسبت صفات وملامح وأعماق من رواية إلى أخرى. هذه الوحدة الجوهرية هي صفة «الحركة» ومحاولة إدراك لغير ما حدود لتناقضات الواقع المادي والاجتماعي والنفسي، وإبراز الصراعات النوعية في مجالات رحبة رحابة الحياة.

صراع الماضي والحاضر، المادية والمثالية، العلم والدين، والتصوف الثوري والوصولي والأنقياء والمدنسين، الفضيلة والعهر والشذوذ، المصادفة والضرورة، صراع المجتمع والسلطة، والشعب مع الاستعمار... إلخ. إنها لوحة زمنية متنامية، كالسيمفونية بمطالعها ولازماتها والتي هي في آن واحد، بواعث وأدلة، وأساطير، ودورات حياة، وبواعث التزام، وشهادات ساخرة، حيث تنمو وتتحرك جميع صور العالم، غير أنها في النهاية آثار خاصة لا تنظر إلى العالم، إلا من خلال العقد النفسية والأزمة الفكرية التي نسجت جوهر رؤية أبناء البورجوازية الصغيرة المصرية، في تاريخنا الحديث، وبالتحديد من الثلاثينيات وحتى الآن، بحيث يمكن أن يصبح مستوى الإطار الزمني بكل تنوعاته وازدواجيته، موضوع دراسة الصعود الاجتماعي لأبناء هذه الطبقة، وأيضاً وهن العجز والشلل الذي بدأ يصيب عالمهم الأخلاقي، وانهيار الأسانيد الاجتماعية لدورهم التاريخي في حياتنا الآن، وبالتالي ضياعهم ووحدتهم وبوارهم ولنرصد التتابع الروائي من وجهة نظر استخدامات الزمن الروائي عبر كل أعماله.

(أ) زمن تاريخي:

نتابع خلاله الأحداث المأساوية، وأيضاً العواطف الجزئية في حتمية ميكانيكية ذات أملال، وغالباً مايتجه مساره ونموه وجهة واحدة قد يتعثر في شباك (المصادفة) والمصادفة هنا صفة غالبة في العالم الروائي عند كاتبنا، فقد تتشكل دائماً في تنوعات خصبة، فتصبح غير المتوقع أو الواقع المحتوم، بقدرية مجهولة المصدر، تأخذ شكل المطلق ببعده الاجتماعي أو الطبيعي، كتعبير عن

الشمول، والضرورة، أو عبث الكون، وصمته، واستفزازه للإنسان.

في الروايات الثلاث «عبث الأقدار» و «دادوبيس» و «كفاح طيبة»، وهي الروايات الأولى: في مستوى التقسيم المرحلي، نرى للكاتب استخدامات صريحة وساذجة لروح ونبض التاريخ المصري القديم حيث اتجهت هذه الاستخدامات أساساً لنقد ومخاطبة الحاضر المصري في الثلاثينات، بكل ما فيه من تمزقات وغليان اجتماعي، ضد القصر والاستعمار، يتم كل ذلك عبر انتفاضة الماضي بأحداثه العامة وشخصياته المأساوية مثلاً في (عبث الأقدار) يندلع الصراع بين الارادة لفرعون وبين رؤية قدرية لها حتمية مجهولة المصدر، إن الذي سيرث العرش ابن الكاهن الأكبر لرع وكل الاتجاه السردي هنا متابعة لزمن نمو الطفل وحركته في خط واحد منذ هروبه من سيف فرعون المسلط على جميع الأطفال حتى سيطرته على العرش محققاً رؤية الكاهن، وفي (دادوبيس) تتوالى فصول الرواية بتخطيط مزعج، يطمح إلى التعبير عن إيقاع شاحب لزمنية مستوحاة من قاع التاريخ، ويعجز الروائي عن إذابه روايته الفكرية لمعنى الحدث التاريخي في نسيج البنية الروائية، وبدلاً من التعامل بالصورة وتعمق تحول اللحظة النسبية كجزء من سيولة الزمن، نجده يغالي في وصف الجو والديكور التاريخي لقصور الفراعنة، بكل ما يضمه من دسائس وتمزقات وتفتح يؤدي لنهاية طاغية، إن الزمن هنا له الترتيب الآلي والإطار الخارجي الذي تتحول خلاله الأحداث صعوداً لحبكة يعرفها الروائي قبل البدء في عملية الخلق، وهي نفس الرؤية التي تتكرر في رواية (كفاح طيبة) عن استرجاع صراع أحمس لطرد الهكسوس ويقظة الشعب المصري المبكرة.

وما يهمنا من هذه العودة السريعة لمرحلته الأولى هو الإحساس الحاد لديه بالزمن، كمجال وإطار متنام لحركات تاريخية تستهدف الأرقى والأكمل، بجانب الرغبة في التعرف على جذور وطبيعة الشخصية المصرية، ولعل كل ذلك تمهيد طبيعي لرحلة الإبداع الطويلة التي توالت بعد ذلك ثمارها الروائية، وكانت دائماً بشكل أو بآخر مناقشة وتفكيراً، ومحاولة فهم وتشخيص لمعنى الزمن.

وقد يمكن اعتبار مجموعة روايته في المرحلة الواقعية، بكل مستوياتها القابلة للتنوع كنوع الواقع نفسه، يمكن اعتبارها، تاريخ أسرة وأسرة بورجوازية صغيرة بالذات إلا أن هذا الموضوع البرجوازي يتجاوز نفسه، فتاريخ الأسرة هنا يشكل نوعاً من الصورة المصغرة للعالم، وعلى صعيد الإنسان أيضاً، حيث تنعكس كل الحياة العضوية للبشرية، وحين تجعل التطور التاريخي ومصائر الأفراد تتداخل، ضمن بيئة مغلقة تحصل على رواية متعددة الأصوات، فكل شيء هنا يتماسك، ويترابط، داخل عالم مغلق متلاحم، وأن الأهواء والعواطف معروضة هنا، بحذق، وموسعة ومتعارضة ومتجابهة، صحيح أنها عواطف وأهواء، نماذج إنسانية ناقصة مسحوقة، في زيل الطبقات المسيطرة، في حلف مع الاستعمار، تعاني أكثر من غيرها أمراً في التطلع الطبقي، ومحاولة انتزاع شرعية وجودها ودورها ونفوذها، صحيح كل ذلك، غير أنها تشتمل على شيء من النيل الأسطوري للمأساة الكلاسيكية، في عصرها الذهبي، ومهما ادّعى الكاتب معرفة ورصد طبيعة المؤسسات الاجتماعية، والقوى الطبقية المتصارعة، والتي ورثها من «بلزاك» و «زولا» حتى «توماس مان» وبقية أعلام الرواية

الشمولية والتحليلية وانطبعت بها معظم روايات هذه المرحلة من (القاهرة الجديدة) حتى (الثلاثية المشهورة) مهما ادّعى الكاتب ذلك، فإن رواياته هذه قد تلفت الانتباه بالوسائل نفسها والصفات عينها التي تلفت بها المأساة السيكولوجية والاجتماعية الكلاسيكية، ولعل في ذلك تفسيراً، لتداخل المصائر المتوازية، المتجاورة والبعيدة معاً، فإننا نجد الأجواء، ولون يوم أوحي، وحالات النفس التي يجسدها الديكور الاجتماعي والخلقي لبلدة أو الشارع، إن كل المغامرات الفردية والتافهة لنماذجه الروائية المشهورة في هذه المرحلة، (من محجوب عبد الدايم، حتى كمال عبد الجواد) ، هذه النماذج رغم قربها منا، فهي أحياناً تنصهر في ضياء عام، وهو ضياء القاهرة وكل ذلك يطرح أمامنا صفاتاً وأعماقاً أرحب وأغنى لدلالة الزمن الروائي عنده في هذه المرحلة ــ الثانية.

(ب) زمن ملحمي:

بمعنى خضوع السرد الروائي هنا لرؤية منهجية للتاريخ متجانسة كل التجانس تسعى إلى مزج مادة العنصر المأسوي، والعنصر التصويري بجانب المحاولة الدائمة لمزج فرح اللحظة الراهنة وفرح الفرد بكل الأفراح المشابهة التي تتجدد إلى ما لا نهاية، فمن خلال أكمل نماذج هذه المرحلة التي بدأت بالقاهرة الجديدة، وانتهت، بالثلاثية يمكن أن نستحضر هذا العالم للذي يمثل الوجود الذي لا تني الأسرة والجماهير تبدأه من جديد.

وليس من الصعب تحديد صلات القربى بين استخدامات الزمن الروائي في كل من (القاهرة الجديدة، وخان الخليلي، وزقاق المدق، وبداية ونهاية والثلاثية) فالروائي هنا، قد لا يتعدى أن

يتخيل حياة شخص ما، أو تاريخ أسرة، يلقي عليها الضوء بأمانة، سنة، فسنة، ويصبح الزمن في الغالب منفذاً ومقياساً لمصير الإنسان، سواء كان بالصعود أو بالهبوط وعلى حد قول (آلان روب جرييه) فالزمن هنا يحقق المستقبل، ويصبح ضمان المجتمع ففي محاولته لغزو العالم ويؤكد في الوقت نفسه حتمية الطبيعة أي صيرورة الإنسان إلى الموت، وارتباط ظرف وجوده بهذه الحتمية، لهذا السبب لم يكن ممكناً أن تواجه العواطف والأحداث إلا في تطور زمني أي (ميلاد) ثم نمو ثم ازدهار ثم انحدار ثم سقوط.

ورغم التعسف في صياغة تصورات وأقيسة عامة، قد تغفل النوعيات المتباينة للعوالم الروائية في هذه المرحلة، فثمة اتفاق عام على وحدة وطبيعة المرحلة التاريخية التي كان محورها الزمني، بجانب الاتفاق على وحدة وطبيعة الخريطة الاجتماعية بكل تفاعلاتها وتحولاتها التاريخية وهي التي استخدمت كمادة غنية لا تنضب في صياغة أبنية ونماذج هذا العالم الروائي، من القاهرة الجديدة) حتى الثلاثية.

إن أحداث ومادة ونماذج النسيج الروائي في كل من (القاهرة الجديدة وخان الخليلي وزقاق المدق، والسراب، وبداية ونهاية) تستهدف في النهاية تجسيداً فنياً لدوار، وهموم ومعاناة الحياة المصرية والإنسانية أيضاً في الفترة القلقة، قبل وخلال وبعد الحرب العالمية الثانية، أما ثلاثية (بين القصرين) فهي تطمح أكثر من غيرها من روايات هذه المرحلة في استحضار جزئياتها الدقيقة والمتشابكة بكل أبعادها المادية والإنسانية وأيضاً الفكرية والوجدانية في الفترة العريضة من عام ١٩١٧ حتى عام ١٩٤٤.

إن الحياة المضاعفة المتعددة الأشكال الإجمالية في رواية (القاهرة الجديدة) هي عطاء الإحساس بالأزمة السياسية والاقتصادية التي خضع لها مجتمعنا من سنة ١٩٣٠ وما أعقبها من سنوات قائمة، عانت خلالها الشخصية المصرية، الصراع ضد سيطرة الاحتلال، وويلات الحرب. سنوات استقطاب التناقضات الطبقية بين القصر والإقطاع والرأسمالية من جانب والبرجوازية الصغيرة والعمال والفلاحين من جانب آخر، وتتوقف هنا متعمدة وربما تلقائية عدسة الروائي ترصد وتحلل وتتفهم بأناة حقيقية الدور التاريخي وأيضاً الأخلاقي لأكثر هذه الطبقات حيوية وبروزاً وذبذبة في عملية التحول الاجتماعي، فالبرجوازية الصغيرة المصرية التي تزعمت وأيضاً ساومت على ثورة ١٩١٩ ـ تتململ الآن تحت وطأة الأزمة المالية وشبح الحرب وابتلاع القصر والإقطاع لمصالحها الاقتصادية المتنامية، يفزعها في نفس الوقت زحف ونمو الطبقة العاملة والفلاحين الأجراء، وهم جماهيرها الذين قدموا لها دائماً أجل الخدمات وألقت لهم بالفتات، وهي بطبيعتها في كل المستعمرات قلقة، مناضلة ومساومة في نفس الوقت، تتقدم وتتراجع تخضع المصير الإنساني لمصيرها الذاتي الضيق الأفق، تصيغ العلاقات الإنسانية بمنطق المنفعة المادية وأسعار البورصة.

والتاريخ الشخصي (لمحجوب عبد الدايم) أبرز نماذج (القاهرة الجديدة) هو في النهاية تلخيص وشاهد ساخر، ومحاولة لبلورة كل التناقضات السلوكية والأخلاقية لوجدان هذه الطبقة، إنه في مستوى بناء النموذج الروائي الذي يحمل أزمة صعودها وسقوطها، بمثابة التمرين الأول الذي تعقبه نماذج متشابهة، تتنوع، وتتغير صوتها

وجلدها، غير أنها في النهاية شخصية واحدة، إنها «حميدة» في (زقاق المدق) و «أحمد عاكف» في (خان الخليلي) و «كمال» في (السراب) و «حسنين» في (بداية ونهاية) وأخيراً وبأكمل صياغة فكرية وفي حدة الأزمة نلتقي «بكمال عبد الجواد» في (الثلاثية).

هم أبناء عائلات متوسطة، تمتحن أبداً بشبح الفقر نتيجة شلل أو موت العائل الوحيد، وتبدأ من هذه الواقعة عملية البحث عن مخرج. وخلال شبكة مكثفة من العلاقات الاجتماعية المتداخلة في المدينة البورجوازية، وعبر سلسلة أحداث متتابعة محكمة البناء تستعير وتهضم كل مهارات الرواية الوثائقية والطبيعية وأيضاً الدورية، تتوزع هنا وهناك شخصيات محددة الأصول الاجتماعية من أعلى السلم الطبقي حتى أدناه، ويتم حوار أوركسترالي هو أحداث ومآسي المجتمع ونبض العصر واتجاه حركته.

ودائماً أبداً تلتقي كل الخيوط الروائية لقتامة المأساة في طرح ثلاثة حلول لتخطيها تتوازى وتتباعد وتتعارض، بمعنى آخر توحي هذه الروايات بأشكال ثلاثة للتمرد على أمراض هذه الطبقة الدائمة التشكل والتذبذب.

١ ــ التمرد الفردي وإتقان لعبة التسلق والتطلع والتحايل.

٢ ــ ترديدات انتقائية لنوعيات متباينة لأيديولوجية يسارية تبشر بحل جذري.

٣ ــ تلمس بناء رؤية مثالية جديدة تخلط بين منابع الدين الإسلامي والعلم، ولها برامجها العملية الإصلاحية لحل المسألة الاجتماعية، لقد تبدى الزمن الروائي هنا كبحر أسود، ومستنقع آسن في بعض الأحيان، تتجلى أسراره في تتبع السلوك الشخصي وأيضاً

المصيري، لنماذج التمرد الفردي، وفي الجهد الصبور أو المفرط الذي تبذله هذه الكائنات الممزقة القلقة، لكي تعيش حتميات المجتمع الطبقي، بكل بثوره وجروحه الاجتماعية والأخلاقية.

(محجوب عبد الدايم) يواجه محنة الفقر بشراء وظيفة في الهيئة الاجتماعية مقابل أن يصبح قواداً لعشيقة أحد أعمدة النظام السياسي (أحمد عاكف) يدفن طموحه وحبه وعمره في عذوبة جافة، موظفاً صغيراً في أقبية إحدى الوزارات، يتعزى بقراءة الكتب الصفراء، والفلسفات القديمة، يستعذب تضحياته التي لا تتعدى حدود أسرته، لقد أوقف تعليمه الجامعي لكي يتم أخوه الأصغر تعليمه، ومقابل كل ذلك يخطف الموت أمل هذه الأسرة المتوسطة ويستيقظ على خواء عمره كله.

أما (حميدة) فلطالما حلمت بالأضواء والثراء خارج حدود الزقاق المعتم، وانتهت بأن تصبح المومس الضحية والمرفهة عن جنود الاحتلال و (كمال رؤبة لاظ) هذا الكائن الصغير الذي لا يعرف أبعد حدود حياة الوظيفة والبيت، يعاني العقم والتبلد ويفجع في حبه وزوجته وتدمره الخيانة، والأنانية وضيق الأفق، وفي اللحظة التي بدا فيها (الملازم حسنين) يرنو إلى الانتساب لطبقة أعلى، اكتشف شقيقته في بيت للدعارة، وأنكر أخوته للأخ الكبير المطارد من البوليس، رغم أنه مدين إليه بنفقات تعليمه، لقد تخطى ظروف أسرته ولكن بعد أن قضى عليها وبالتالي كان يجب أن ينتحر، وعندمام نصل إلى (كمال عبد الجواد) ابن أحد تجار شارع (بين القصرين) بتكامل طموح هذه المرحلة الفنية، المستهدفة لفهم الحقيقة الكاملة عن البشر، الحقيقة التي يشعرون بها في ذواتهم

وحقيقة القوى التي تلفهم، والعذوبة والألم الحاضرين، وخلفهما مسيرة القدر، كأنها مدبرة، والحتميات البيولوجية والاجتماعية، ومن خلال ذلك كله المشاكل الكبرى والقلق المنبعث كالصراخ، وتلك هي نقاوة المذهب الطبيعي، حين يتغلب فيه هوى حقيقة كلية على الالتذاذ بالوصف وفي السرد، إن رؤية روائية واسعة وعنيفة صاغت هنا تتابع أحداث الثورة الوطنية والاجتماعية في النصف الأول من القرن العشرين، ونفس يكاد يكون ملحمياً في تاريخ يظل إنسانياً واجتماعياً على نحو صاف (أحمد عبد الجواد) التاجر المنهوم بالحياة والعاطفة ينتمي لثورة ١٩١٩ بقلبه ولكنه يرفض أن تصل الثورة إلى بيته وأولاده، لقد انتزعت الأحداث (الابن الأكبر فهمي) معبراً عن أنقى صوره المثالية الثورية لجيل ١٩١٩ وعانى (الابن الأصغر كمال) أمراً في المساومات السياسية وحكم الأقلية والعبث بالدستور واندمجت حريته الفكرية الأبدية بحيرة وقلق المرحلة التاريخية للوطن ولعصر الحرب العالمية الثانية، وانقسام العالم لمعسكرين رئيسيين وبالتالي، ظلالهما الأيديولوجية، إن العالم القديم الاستعماري بدأ ينهار تحت انتصارات الاشتراكية والثورات الوطنية، لذلك كان الامتداد الطبيعي لجيلي فهمي وكمال ظهور (أحمد شوكت) مبشراً بالثورة الأبدية وذلك بالعمل الدائب على تحقيق إرادة الحياة ممثلة في تصورها نحو الأمثل والأكثر تقدماً.

(ج) زمن الحضور المعاش وأصداء الزمن النفسي:

إن هذه الرؤية الملحمية الواقعية للزمن الروائي استنفدت كل حيلها التعبيرية في الثلاثية، وأصبح مقصدها الوثائقي، والتزامها تقديم أنماط وملامح وصفية وتحليلية عريضة زماناً أو مكاناً ما،

أصبح كل ذلك غير قادر على حساسية وإيقاع تتابع الأحداث الجديدة في حياتنا، بكل تعقيداتها وتغيراتها واتجاهاتها الغامضة، لقد وقعت أحداث تاريخية تشكل وتغير من لوحة الواقع المصري ومحاولة رؤية لوحة هذا الواقع كجزء من العالم في تشابك علاقاته اللامتناهية تشابكاً لا يظل أي شيء. فيه ثابتاً على حاله أو مكانه، يستلزم بالصورة حدوث عمليات إثبات ونفي في التصورات الفكرية والفنية.

فالرواية الحالية لديه تريد أن تكون شهادة على الإنسان، شهادة تغوص حتى واقعه الأعمق والأعم، ولقد طرحت الرواية الوا .ية المستوفية الشروط والهدف العام، فكشفت وجسدت بتحليل عميق، عناصر الدافع الاجتماعي، وأزمة الطبقة المتوسطة المصرية وقدمت لهواة الاستقصاءات الجديدة المصير المعتم الذي ينتظرها في حياتنا، غير أن هذا الطموح إلى استحضار كلي تمتزج فيه السيكلوجية والتاريخ والتصوير أو الفلسفة الاجتماعية، قد أفضى بهذه الروايات ـ من (القاهرة الجديدة) حتى (الثلاثية) ـ إلى تجسيد الواقع وتبسيط حقيقة الحياة، فلقد جعلت من الشخصية طبعاً واستغرقت في وصفه وتحليله وأقامت المنطق الإنساني على مستوى (سيكلوجي، اجتماعي، سياسي) وأخيراً فهي تتبع الإنسان بالعين المجردة فتقع في أكذوبة الدقة وتصنع الموضوعية، لذلك فلقد أعقب هذه (المرحلة الروائية) بكل إيجابياتها وسلبياتها، فترة صمت طويلة، فلقد طرحت أحداثها ونماذجها عالماً مصغراً لطبيعة الحياة المصرية وتوزع الصراع بين الاحتلال والقصر في جانب، والشعب بكل فئاته ومؤسساته السياسية في جانب آخر، وتبدى واضحاً عجز

البورجوازية المصرية عن البقاء قائداً للثورة المستمرة والتي احتوت في شكلها الوطني جوهراً اجتماعياً، ولذلك بدأت الإشارة واضحة لقوى سياسية جديدة توزعت بين قطبين رئيسيين، اليسار والأخوان.
غير أن ما يهمنا في مستوى دراسة استخدامات الزمن الروائي عند كاتبنا هو تحديد السمات الغالبة لرؤيته الفكرية في أول رواية أعقبت صمته الطويل وهي (أولاد حارتنا) إن هذه الرواية تذهب بالرواية إلى ما وراء الرواية بالحقائق التي تعبر عنها كالعدالة الاجتماعية والتقدم، وانتصار العلم، تتنفس الآن من الحاضر الدائم لكن هذا الحاضر المتعاقب يخلق في تتابع هذه الأحداث (بحارة الجبلاوي) زماناً لا مندوحة لنا، في النهاية، عن الشعور به، إنه زمان الرجوع الأبدي، لكنه ليس رجوع التاريخ، بل رجوع علم الحياة والطبيعة. إنه زمان الحياة التي يبدو فيها النظام الأبدي حاضراً في كل حين.

إن سلالة الجبلاوي الجد العنيد، أهل الحياة، وهم ورثة الوقف القديم يعانون أبداً الإذلال وتسلط ناظر الوقف ونبابيت الفتوات، ويتلمسون عبر أشجع أبناء الحارة حلولاً لهذا الظلم القاتم، يتوالى (أدهم، وجبل، ورفاعة، وقاسم) ويوحي الراوية الذي يسرد هذه الملحمة المتخيلة التي تمزج الأسطورة بالواقع، يوحي لنا بأن هؤلاء الأبناء قاموا بثوراتهم وهم على صلة ما بالجبلاوي الجد المختبىء وراء جدران البيت القديم قدم الحارة، ولكن ما أسرع أن تخمد أضواء العدالة ويعود ناظر الوقف وتسيطر على الحارة نبابيت الفتوات، ويظهر (عرفة) الساحر الذي يمتلك أسرار المادة وقوتها ويهدد بمعرفة لغز الجبلاوي، بل يقدم على قتله وتخليص الحارة من ظلم الناظر واستعباد الفتوات، وما أسرع ما يقع فريسة لهم فهم

بشكل أو بآخر يستخدمونه ويستغلّون سحره وكان عليه أن يصمد وحتى وهو يموت، نعرف أن الجبلاوي كان راضياً عنه، ونعرف أيضاً أنه أبعد (كتاب السحر) عن أيديهم وأن تلميذه (حنش) قد هرب به ولسوف يعود يوماً لينقذ الحارة، ولا تحتاج هذه الرواية لتفسيرات جديدة.

فالمقصود هنا بالحارة البشرية وصراعها لهذا التخلف والقهر وهي تبشر وبرمزية مسطحة حيث تستقرأ أحداث التاريخ الإنساني بثوراته الدينية تستقرأ رؤية رحبة تشكف في العلم الخلاصي، إنها تكرار للرؤية التي يبشر بها (أحمد شوكت) في الثلاثية (رؤية العدالة والثورة الأبدية) غير أنها مقدمة هنا في تكثيف شاعري، وفكر يتنفس كالجسم، ويدور حول ذاته كما تدور الأرض، وربما تصبح هذه الرواية مدخلاً للرحلة الفكرية الإبداعية الجديدة التي قدم خلالها الروائي كل من (اللص والكلاب، والسمان والخريف، والطريق، والشحاذ، وثرثرة فوق النيل، وأخيراً ميرامار).

وتكاد (أولاد حارتنا) في اعتقادنا أن تصبح رواية صوفية تستعمل الأساطير بمعنى يحملنا على الشعور بشيء من العذوبة، بأن في الحياة الإنسانية سراً مخيفاً وإننا نستشف من خلال لحمة الوجود التافهة معناه الرمزي في بعض الأحيان.

لذلك فإن كلاً من (عيسى الدباغ) في السمان والخريف، و (صابر الرحيمي) في الطريق و (عمر الحمزاوي) في الشحاذ وأخيراً (أنيس) في (ثرثرة فوق النيل) كل هؤلاء يمكن اعتبارهم نماذج روائية تعبر بشكل أو بآخر عن الحيرة والتمزق التي زادتها قلقاً التحولات الاجتماعية التي نعيشها الآن، إنهم يقفون وجهاً لوجه أمام

وجدان مهمل وعاجل، وأمام عالم عبثي صامت ومرهق. ولا شك أن النسيج الروائي هنا لا يستجيب لحاجة سرد حكاية وخلق أشخاص ووصف أخلاق وأوساط اجتماعية، والواقع هنا يقدم ككل يمكن لمسه كاملاً في أية ناحية من نواحيه. إن نظرة إلى الإنسان والعالم محددة ومجزأة احتلت مكانها نظرة إدراك الإنسان والعالم بكليتهما، إنها نظرة معادية للرومانسية الواقعية، فهي تعتمد على الوعي الكامل والصراحة الشاملة وتعطي نوعاً من الامتياز لما لا يليق البوح به مهما كان قاتماً وخسيساً باعتباره الأكثر دلاله والأعمق إيحاء، لذلك أصبحت الكتابة هنا قاعدتها البساطة فكأنها محضر ضبط، ورغم تعارض بقايا الإنشائية والجمل الطويلة ذات الإملال والتعقل الذي يتميز به أسلوب نجيب محفوظ رغم ذلك فهو يحاول أن يلتزم هنا بعرض نظرته لا من علو مشرف ممتاز بل أنه يحاول أن يكون هو ذاته الشخص الذي يتحدث عنه، وعلى حد قول (غايتان بيكون) عن انتقال الرواية من المذهب الطبيعي إلى ما بعد الواقعية، (تتوارى هنا شخصية القاص لفائدة الموضوع القصصي بالقدر الذي يبلغ فيه القاص إلى تقمص شخصية هذا الموضوع، لقد حلت موضوعية الامتزاج والإسهام محل الموضوعية المبنية على الحياد وعدم الانحياز).

لقد امتد حريق القاهرة وسقوط حرب البرجوازية الكبير والنظام الملكي امتد كل ذلك إلى حياة (عيسى الدباغ) وأصبح بلا دور أو أسرة أو مستقبل لقد رفه. التكيف مع الظروف الجديدة التي لم تستقر بعد، ورغم بواره وغربته فلقد جسدت أزمته أبعاداً جديدة لأزمات أبناء طبقته في الروايات السابقة (محجوب وحسنين

وحميدة) غير أنها قدمت هنا كدليل على أن جثة الطبقة المتوسطة ما زالت تنبض ببقايا حياة، وأنها كالكبد تفرز باستمرار نماذج صفراء مريضة شائخة فابن عمة حسين المتحمس للنظام الجديد يتزوج من خطيبة عيسى السابقة ابنة مستشار الملك السابق. وكثير من ابناء حزبه احتلوا مناصب في العهد الجديد ولسوف نلتقي بكل هذه النماذج موسعة ومعمقة وشاهدة على بقاء الرواسب والتطلعات في (رؤوف علوان) الصحفي الانتهازي في «اللص والكلاب» وسرحان البحيري في «ثرثرة فوق النيل» إن الوحدة والتآكل والشعور براحة تشبه الموت هي محاور رئيسية تدور حولها حياة قلقة تبحث عن معنى الحياة بعد أن اهتزت الأرض تحت أقدامها، سيظل (عيسى) منفياً في مدينة الغرباء، التي اختارها بعد أن ذمته الأحداث، وكذلك يمتحن عمر الحمزاوي بمرض الملل وفقدان المعنى ويصحو ذات يوم على أكذوبة عابثة بعد أن غرق في بناء قلعته المحصنة بالنجاح الفردي. إن (عيسى الدباغ) يصرخ قائلاً «لم يا ربي لا تلهمنا ومضى عن معنى هذه المرحلة الشاقة المخضبة بالدم، ولم لا ينطق البحر الذي شهد الصراع منذ البداية، وكيف يكون للحجر دور في المسرحية، وللحشرة دور، وللمحكوم عليه في الجبل دور وأنا لا دور لي؟» أما (عمر الحمزاوي) فيظل يستجدي طوال الرواية المعنى والحقيقة، لقد انغمس في الحب والجنس وجرب النزوة والطب والشعر والصداقة، بحثاً عن حقيقة كل شيء، وأخيراً غرق في أكذوبة اليقين أو نشوة المطلق، لقد تبدلت له في صحراء مظلمة على شكل خيط يتضح بلون وضيء عجيب، ولكن ما أسرع أن أدرك أن حقيقة كل شيء تكمن في اللاشيء، إن جذور أزمته الروحية هي في حقيقتها أزمة مصير طبقته التي فقدت الأسانيد الاجتماعية في

حياتنا ومزقتها لعبة التوافق والسمسرة، والمصالحة والرقص على حبال الصراع الطبقي، أنها تنفسخ وتشيخ وتتجمع منسحبة من الحياة لتغرق نفسها في غيبوبة حالمة وجنس صاخب، وتصبح العوامة أصلح تعبير مكاني عن اهتزاز حياتها و (الثرثرة فوق النيل) هي العزاء البديل عن فقدانها المسؤولية والمستقبل، إنها كائن طفيلي منافق وكاذب ولقد عبر عنه (أنيس) المسؤول عن الكيف وضبط السهرات ذات الإيقاع الرتيب، فكثيراً ما ينفصل عن المجموعة الغارقة في العبث مناجياً نفسه(ولكن ما قيمة أن تبقى أو أن تذهب أو أن تعمر كسلحفاة، ولما كان الزمن التاريخي لا شيء بالقياس إلى الزمن الكوني فسناء معاصرة، لا شك في الواقع لحواء، ويوماً ستحمل لنا مياه النيل شيئاً جديداً يستحسن ألا نسميه فقال له صوت الظلام (أحسنت) ولا أستبعد أن أسمع ذلك ليلة، نفس الصوت وهو يأمرني بعمل خارق يذهل من لا يؤمن بالمعجزات، وقد قال العلم في النجوم كلمته ولكن ما هي في الحقيقة إلا أفراد عالم آثروا الوحدة فتباعدوا عن بعضهم آلاف السنين الضوئية، فبأي شيء أفعل سيئاً، فقد طحننا اللاشيء.

إن الزمن الروائي هنا هو زمن الحضور المباشر، فدائماً يتم لقاء كل من هذه النماذج المختارة بذكاء، لتعبر عن صعود الأزمة الأخلاقية لأبناء الطبقة المتوسطة المحامي والفنان والناقد وأخيراً الصحفية الجادة الفريدة وسط أبناء جنسها في العوامة، دائماً يتم اللقاء في لحظة الغروب وفوق العوامة المهتزة ويطل الرجل الكبير المعمر الخادم والقواد دليلاً على سخرية الاستمرار، أنه وجد قبل العوامة وسيظل بعد العوامة، أنه يذكرنا (بالشيخ متولي عبد الصمد)

في الثلاثية فهو الذي بقي يسعى في حواري السكرية رغم (توالي الأجيال) لقد غادر سكان العوامة المكان ذات ليلة فصدمت عربتهم رجلاً مجهولاً وقتلته، وأمام هذه الصدمة المصطنعة والمقدمة هنا كرؤية يوحنا عن مصير العبث واللهو والزيف الاجتماعي أمام هذه الرؤية نتأكد من المصير المعتم الذي ينتظر هذه الطبقة، إنه، نفس المصير الانتحاري الذي انتهى إليه (سرحان البحيري) الذي طالما ردد شعارات الاشتراكية والعدالة وهو في نفس الوقت يسرق ويتحايل ويعشق بالأصالة فتاة ساذجة هي (زهرة) الرمز للتركة الأصيلة.

إن هذه المرحلة الروائية رغم تقديمها المشكلة الميتافيزيقية والتركيز عليها ومغازلتها لقضايا الموت والخوف والقلق وفقدان المعنى، رغم كل ذلك تشعر أنها تقدم من رؤية موضوعية لكلية الحياة، تعنى بتأمل تلك القضايا وتصويرها في مواجهة المأساة الاجتماعية، ومأساة الصعود والسقوط لأبناء الطبقة المتوسطة بالذات، وأزمة البحث عن طريق للمستقبل. إن عائلته الروائية التي ظهرت في كل أعماله الروائية لا تتعدى رغم التنويعات المختلفة نماذج ثلاثة:

١ ــ انتهازيون ومساومون، وتجار فرص اجتماعية.

٢ ــ ثوريون يطرحون أفكاراً يسارية تتغير وتتعمق مع تغيرات طبيعية المرحلة التاريخية وما تطرحه من مهمات، وهم كالأشباح الفكرية علي طه في (القاهرة الجديدة) أحمد راشد في (بداية ونهاية) أحمد شوكت في (الثلاثية) صاحب الوردة الحمراء في (السمان والخريف) وإلهام في (الطريق) وعثمان خليل في (الشحات) سمارة بهجت في (ثرثرة فوق النيل) وأخيراً منصور باهي في (ميرامار).

٣ ـ متدينون لهم أفكار حالمة عن عدالة تعانق ما بين السماء والأرض يظهرون حتى عام ١٩٤٤ في (الثلاثية) في شكل محدد اجتماعياً وسياسياً ينتمون لحركة الإخوان، إنهم مأمون رضوان في (القاهرة الجديدة) وعبد المنعم شوكت في (الثلاثية) وقد نجد امتدادات لهم في شكل مشايخ التصوف المحلقين أبداً في صفاء لا يتحقق، مثل الشيخ علي الجنيدي في (اللص والكلاب).

ويبدو أن هؤلاء المتدينين فقدوا التأثير في الحياة الروائية التي تقدم في حضور الواقع المعاش الآن، ولذلك فالصدام الرئيسي يدور بين نماذج السقوط والأزمة وبين الثوريين بمفهوم الروائي الذي يقع في عيوب النمطية ورسم النموذج وجعله بوقاً يحمل أراء عن الثورة والتقدم والخلاص الإنساني ورغم ذلك نشعر أنه يشارك النماذج الانتهازية نفس الحياة وله في أعماقه ما يتناقض مع كل الادعاء الفكري، ولذلك فمنذ أن أعلن أحمد شوكت (الثورة الأبدية وإرادة الحياة) ظل هذا الحلم غير المحدد يغير من شكله ويخضع لمجموعة توافقات وانتقائيات عن مركب العلم والدين والبحث عن يقين أكثر اطمئناناً، ويبدو أن تعقد الأزمة التاريخية والحضارية التي تعيشها الشخصية المصرية الآن، عدلت عن طريق مسدود كان سيدخله العالم الروائي عند كاتبنا فلقد اتجهت القصة عنده الآن إلى أن تصبح أداة يعبر بها عن نظرته إلى الأشياء وعن حقيقة باطنية، لقد أصبحت شيئاً شبيهاً بالاعتراف وبالمحاولة، وبالبحث الأخلاقي بالقصيدة مما يدلنا على أن القضية أصبحت هنا، تعبيراً عن عالم أرحب. . . ويتحقق ذلك في مجموعاته القصصية التي صدرت أخيراً على التوالي (دنيا الله، بيت سيىء السمعة) غير أنه يأخذ شكلاً أكثر

وضوحاً في المجموعتين الأخيرتين (خمارة القط الأسود، وتحت المظلة) ولقد سبق أن تعرضنا لهذا الجانب الإبداعي في دراسات مستقلة.

وما يهمنا هنا تأكيده، هو طموح هذه القصص للغوص بجرأة في هوة يختلط فيها الكلام والسكوت، الحياة والموت، فحضور الواقع المصري الذي أعقب هزيمة ٥ يونية بقتامته وصمته واستقراره، وكل تعقدات تناقضاته وحيرة التساؤل المرتعشة عن المستقبل كل ذلك يشكل الإطار والجو الذي تستقر به هذه المحاولات وزمن سرد القصة يفرض ذاته كأنه نسيج الحياة. أن القصة هنا تتحول بسحر الخلق الفني لعمل وجداني وموقف أكثر مما هي عمل مخيلة وملاحظة وتتحقق بتوافق نغمات الإدانة والتعرية للأطراف المفترض فيهم تعاملاً محدداً مع واقع يتآكل، مميزاتها تأخذ في القالب شكل التصميم العسكري، المغرم باحتواء النقائض واللاهث وراء إطارات واقية عائمة من العام والجوهري، والمطلق والنسبي وقد لا تنجو هنا المحاولة من إغراء التجريد والوقوع في شباك خطرة تكتفي بسمات دالة وتلخيصات زكية لماحة لا تعقبها من برودة وأضعاف لدورة الحدث المعاش في حضوره المتوتر أو اللحظة المناسبة في سيولة زمن مفعم بصخب وضجيج وتساؤل قلق، زمن يشكل بلا جدال إطاراً متنامياً لمراحل تاريخية حساسية من عصرنا، يلقي فيها المستقبل بظله على الحاضر وينغمس الماضي بقسوة في تفاصيل اللحظة الآمنة المضطربة بالانتقال والزبزبة والميلاد، غير أن الكاتب يجتاز هنا صراعاً خلاقاً لم يجسم بعد في تلمس إطارات شكلية تقبل بلا تناقض ما يطمح من إيصاله في رؤية

تبدو أنها تعكس وتتخطى إلى حد ما جوانب القتامة، والندب من طبيعة مرحلة لها عللها المحددة وينعكس هذا الصراع على طبيعة البناء الجمالي، فيتم التعبير غالباً بأسلوب التكوين والتجسيد لحضور التجربة المسرودة، ويستفيد الكاتب هنا بلا حدود من منجزات فنون أخرى كالتركيز والايحاء في القصيدة الشعرية واستعارة تغييرات موسيقية تعتمد على تكرار ألفاظ كهربية تكشف أبعاد المعنى المختبىء، والتقطيع في السرد والاستغناء عن نتائج جزئيات الحدث البالية، زمانياً ومكانياً، وبالتالي تتجنب المفهومات المستهلكة كالحكاية وتفاصيل الجو القصصي.

وكل ذلك يصبح مبرر لأن الهم المسيطر على الكاتب هو اختيار لقطات تحتضن الماضي والحاضر وتومىء إلى المستقبل، ويبدو أخيراً أن الإمكانيات الفنية للقصة القصيرة اصطدمت وتناقضت مع طموح هذا الاهتمام المشروع فولدت هذه الأزمة الخصبة شكلاً أدبياً غير متسقر جمالياً يتوزع بين السرد الحواري ومسرحية الفصل الواحد.

٢ ـ نجيب محفوظ والرؤى المتغيرة في رواياته

تفرض التبدلات والتناقضات في الظروف الاجتماعية والسياسية والحضارية، التي يعيشها الإنسان العربي، تحولات هامة على الأشكال الأدبية والفنية التي تحاول تجسيد الشخصية العربية.

ونستطيع أن نرصد نموذجاً لهذه التحولات في كتابات أديب مصر الكبير نجيب محفوظ.

ذلك أننا يمكن أن نجد عند (نجيب محفوظ) وبعد أن أسس شكلاً ومعنى أصيلاً للرواية الواقعية النقدية كانت ذروتها ثلاثية «بين القصرين». ويمكن أن نجد تحولات أساسية تتجاوز نوع الرواية الوصفية المستوفاة للشروط الاجتماعية والسيكولوجية، والمستهدفة أساساً بناء نماذج نمطية لنوعيات الطبقة المتوسطة والحياة الشعبية في الحارة المصرية.

ولعل أهم تجاوز لنجيب محفوظ كان في روايته (المرايا) ثم في عودته واستغراقه بعمق وملحمية وحساسية في (تقصي معالم الحارة المصرية) كأصل للحياة، ومنبع للأسطورة ومنجم للأحداث والشخصيات، وتاريخ الفتوات، ثم والأهم من ذلك التشوف لرؤيا فكرية تتعلق بمعنى الزمن والموت والميلاد، العدل والظلم البراءة

والخسة، بحيث تصبح الرواية هنا شهادة وحلماً واقعاً ومجازاً رمزياً دليلاً ومناجاة لمعنى الحياة والموت، وقد بلغت قمة هذه المحاولة في ملحمته (الخرافيش).

إن المنهج الروائي في (المرايا) أوصل الكاتب لشكل وبناء قابل لأن تصبح الرواية شهادة على الإنسان المصري في ربع قرن، شهادة تغوص حتى واقعه الأعمق والأعم. فهي تكشف وتجسد بتحليل عميق عناصر الواقع الاجتماعي وأزمة الطبقة المتوسطة وتقدم المصير الذي ينتظرها. غير أن دوافع الكاتب لتقديم هذه الشهادة الكلية برغم تحفظاته واستهدافه الموضوعية، تغرينا بإثباتها، لأنها متناقضة وغير منطلقة لمداها البعيد، ولأنها اصطدمت بصميم مشكلات الحياة الشخصية والاجتماعية والعقائدية المتوافقة التي يعاني منها الكاتب نفسه، لقد قدم ترجمات لشخصيات هي دورات حياة وشهادات ساخرة، حيث تنمو وتتحرك جميع صور العالم غير أنها في النهاية آثار خاصة، لا تنظر إلى العالم وحواشي الحياة، إلا من خلال العقد النفسية والأزمة الفكرية التي نسجت جوهر رؤية أبناء البرجوازية الصغيرة المصرية في تاريخنا الحديث وبالتحديد في الثلاثينات وحتى الآن، بحيث يمكن أن تصبح دراسة وجدانية للصعود الاجتماعي لأبناء هذه الطبقة، وأيضاً العجز والشلل الذي بدأ يصيب عالمهم الأخلاقي.

وتقديم الأسانيد الاجتماعية لدورهم التاريخي في حياتنا، وبالتالي ضياعهم ووحدتهم وبوارهم، والعودة للكشف المباشر عن طبيعة هذه النماذج على أرض الواقع وفي شكل وثائق تتضمن مغزى صريحاً، وهو أن المحاولات السابقة للتخلص من وطأة هذه

المحاولات ـ أصبحت غير مقنعة للكاتب، نفسه، وهي بذلك للناقد وجهات نظر أصلية لعلاقة الواقع بالفن، ويعني تحولات وخصوبة النفس الإنسانية التي تتمرد على الصياغة النمطية، وما يسمى النموذج من الفن، ولسنا نبالغ لو قلنا إن الشخصيات الرئيسية المترجم لها هنا، برغم تعددها وتنوعها وسحرها المزدوج، لا تخرج عن عائلته الروائية وهم:

ـ انتهازيون وتجار فرص اجتماعية.

ـ ثوريون يطرحون أفكاراً يسارية تتغير وتتعمق مع تغيرات الصراع الطبقي، وهم كالأشباح الفكرية.

ـ متدينون لهم أفكار حالمة عن عدالة تعانق ما بين السماء والأرض، وامتداداً لهم نجد مشايخ التصوف المحلقين أبداً في صفاء لا يتحقق غير أننا نقع في الخطأ لو اكتفينا بالأبعاد الوثائقية والاجتماعية التي تكشف لنا عنها هذه الملحمة المعاصرة فثمة مشاكل ميتافيزيقية يغازلها الكاتب وتدور حول الموت والقلق، وفقدان المعنى.

وأخيراً قد يبقى تساؤل عن علاقة هذا العمل بالذاكرة وحدودها، وإلى أي مدى هي أداة نفعية تقدم ما يتوافق أو يعبر عن موقف الكاتب الفكري والأخلاقي وتترجم في نفس الوقت عن رؤيته السياسية، لأن الرواية تتجاوز دائماً موضوعها، فهي أكثر الفنون شبهاً بالحياة.

عالم الحارة

ولكن يبقى من طموح (نجيب محفوظ) في تحولاته الروائية،

وبعد أن أرّخ ونقد وتأمل الحياة المصرية في نصف قرن، بكل عوامل الحركة الوطنية والتطورات الاجتماعية وانعكاساتها على نمط وإيقاع الحياة. يبقى (لنجيب محفوظ) ما أسسه وأبدعه من (وحدة للمكان الروائي) وهو (عالم الحارة) ببعديه (العيني والغيبي) حيث التكية والأناشيد، والسور العتيق، والقرافة (أرض المقابر) والزاوية وعالم الخلاء، ثم حياة الحارة، الميلاد والموت والحياة، وقصة أجيال الفتوات، وحياة الصعاليك، والحرافيش في مزاوجه بين الحلم والواقع. لقد قدمت الحارة في عالم (نجيب محفوظ) الروائي على أكمل شكل واقعي في (زقاق المدق) ثم تحولت من حارة تدور فيها أصوات واقعية في الحاضر أو الماضي القريب، بمفهوم زمن الأجندة، تحولت إلى بعد أسطوري تناقش فيه قضية الحياة بأشمل معنى، والموت والعدالة والدين ومسير الصراع التراجيدي الأبدي بين الشر والخير. وبين العنف والسلام، بين البراءة والنذالة، بين البكارة والعقم.

إن (أولاد حارتنا) تعبر عن حقائق العدالة والتقدم والخلاص في العلم، تتفشى الأن في الحاضر الدائم، لكن هذا الحاضر المتعاقب يخلق في تتابع هذه الأحداث (بحارة الجبلاوي) زماناً لا مندوحة لنا في النهاية عن الشعور به، إنه زمان الرجوع الأبدي لكنه ليس رجوع التاريخ. إن سلالة الجبلاوي(الجد وأصل الحياة) وهم ورثة الوقف القديم يعانون أبداً إذلال ناظر الوقف ونبابيت الفتوات (عصيهم الغليظة). ويتلمسون عبر أشجع أبناء الحارة، حلول نسبية لهذا الظلم بتوالي أدهم، وجبل ورفاعة، وقاسم وأخيراً (عرفة)

فالمقصود هنا بالحارة (تاريخ البشرية) وصراعها ضد القهر وهي تبشر برؤية حسية تكشف في العلم الخلاص، غير أنها تعتمد على علم ممزوج بغلالة تصوف وحدس، ونلمح فيه رغبة مثالية للدفاع عن القيمة العليا، أصل وبداية ونهاية الأشياء.

ولسوف تتصل وتتنوع وتتعمق رؤية (نجيب محفوظ) لمعنى الحياة وأصل الأشياء ودراما الخير والشر، كل ذلك سيتراكم في رواية (حكايات حارتنا) خلال حياة مصرية مضاعفة متعددة الأشكال الإجمالية، تقدم بتصاعد ملحمي وعلى إيقاع (ربابة معاصرة) وهي ترجمات لشخصيات عادية وموحية معاً، ودورات حياة وشهادات ساخرة توصلنا في النهاية لنمو درامي، بعيد المدى، تتحرك في أفقه جميع صور الحياة، من الميلاد حتى الموت، من البحث عن يقين وأصل الكون حتى العدم وسخرية وعبث الفناء، من الرحلة والمغامرة والصعلكة والجنس والحب، حتى العودة والاستكانة في ظل معالم الحارة الأبدية، التكية والسبيل، والحلم الدائم برؤية الدرويش الأكبر الذي تبدأ به حكايات (نجيب محفوظ) وتنتهي به، فعلى لسان طفل الحارة الذي تترسب في ذاكرته كل التجارب وخبرات أطفال مصر، وبعد حوار مع رجل مسن هو (الشيخ ــ عمر ذكري) الذي أمضى عمره يبحث بلا جدوى عن أصل حكاية الدرويش الأكبر الذي تردد كل الحارة ذكره دون أن يراه أحد فسأل الطاعنين في السن، فاختلفوا، وتحرى في ديوان الأوقاف، وأخيراً لجأ إلى العقل الذي علّمه أن يرى التكية والدراويش ولا يرى الشيخ الأكبر الذي تردد كل الحارة ذكره دون أن يراه أحد، وانتهى بأن

يتفرغ لخدمة أهل الحارة، بأن يفتح مكتب خدمات متنوعة من سمسرة لزواج، لعمل. . . إلخ، فالخدمات الأرضية أكثر فاعلية من البحث عن مجهول.

على لسان هذا الطفل ومقابل ما يقوله (الشيخ ذكري) يعترف (نجيب محفوظ) في نهاية حكاياته قائلاً (حتى اليوم لم أجد الشجاعة الكافية لمخالفة القانون، ولكن في الوقت نفسه لا أستطيع تصور تكية بلا شيخ أكبر، وبمضى الأيام لم أعد أرى التكية إلا في موسم زيارة المقابر فألقي عليها نظرة باسمه، وأستقبل ذكري أو أكثر، وأحاول أن أتذكر صورة الشيخ أو من توهمت ذات مرة أنه الشيخ، ثم أمضي، نحو الممر الضيق الموصل إلى القرافة).

فالموت إذاً هو مخلصنا من هذا الوهم، وأياً كانت متوافقة أو صادة هذه الرؤية الوجدانية التي يهمس بها (نجيب محفوظ) فعلينا أن نعيش أحداث حارتنا التي يرتفع فيها بناء بيت الفتوات لتخرس الألسنة النافذة، وتمارس أساليب الفحش والعنف جنباً مع البراءة والنقاء، والبحث عن الخلاص، غير أن المخلصين مطاردون أبداً بتهمة الجنون والإشاعات وخسيس التلفيقات التي تشوه ذكراهم في الحارة.

بحثاً عن العدالة والكمال

وأخير نصل إلى لحن القرار في السيمفونية الروائية عن الحارة المصرية التي استحدثها (نجيب محفوظ) فنجد ملحمة (الحرافيش) تقدم في المدى القائم بين الحقيقة العامة والحقيقة الجوهرية، بين

الوجود والماهية، بين العالم المعاش وعالم الفكر المثالي.

هي أنشودة بحث ومعاناة عن تحقيق العدالة والكمال في الحارة، تبدأ بسرد حياة (عاشور الناجي) اللقيط المجهول الأب والأم، والذي أنشأه وربّاه الشيخ الضرير (عفرة زيدان) على التقوى والحب والخير والشجاعة ووصل إلى الفتونة، فأقامها على خدمة الحرافيش وجعلها حماية للضعفاء والفقراء وألغى عهد البلطجية، ولقد ترك لابنه وخليفته شمس الدين (أن يضع قوته في خدمة الناس لا الشيطان، وقال له لا قيمة لبريق في هذه الحياة بالقياس إلى طهارة الضمير).

ولقد حقد الأعيان وكبار التجار على (عاشور الناجي) وذريته، وحاولوا باستماتة العودة بالفتونة إلى عهدها القديم، حيث تصبح سلاحاً في أيديهم، ضد الحرافيش وتمَّ لهم تحقيق هذا الهدف في تحويل (سليمان بن شمس الدين الناجي) إلى صفهم، وعادت الفتونة إلى عهد البلطجية وفرض الإتاوات.

وظل (عاشور الناجي) أسطورة وحلماً، وعاشت الحارة حياتها العادية، الاستغلال والموت والقهر والميلاد، ولكن ظل أبداً الحلم في العودة لعصر (عاشور الناجي) الذي اختفى مع الأناشيد التي ظلت تتردد خلف جدران التكية.

وتمتلىء الرواية بنفس محلمي يسرد قصة حياة البشرية، من المجهول ولدت وإلى المجهول تسير، ويختار (نجيب محفوظ) إيقاع وتكثيف وإيحاء الصورة الشعرية في سرد وقائع الأحداث ونماذج الشخصيات، وتومض من حين لآخر تأملات غاية في العمق

عن تراجيدية الصراع الإنساني بكل جوابنها من الميلاد والموت، الحب والكراهية، الخير والشر، والفتنة والغواية والهداية.

إنها صورة بانورامية لا متناهية عن حارة مصرية تحدها معالم ذات رمز واضح، التكية والسور العتيق، رمز للغيب، للمجهول، للأصل واليقين، والله، تنثال منها الأناشيد بلغة فارسية، عندما نترجمها نجدها تعليقات ذات رنّة صوفية عن (المأساة والملهاة) في حياة البشر، ثم الزاوية والسبيل وحوض الحمير، ودكان شيخ الحارة والبوظة، وأخيراً المقابر والخلاء، ووسط كل ذلك تظل وترتفع أصوات الحياة والنبابيت، وتغتال البراءة والطيبة، ويسيطر الشر والعنف، وتستمر الحياة، حياة مصرية في عبقها، غير أنها صورة مصغرة للإنسانية.

وهذه هي قيمة تحولات الرواية عند (نجيب محفوظ) حيث أثبت (بملحمة الحرافيش) مساهمته بتجربة روائية لها أصالتها في الموضوع والبناء خاصة بكاتب مصري عربي اكتشف صوته وصوت حضارته وحضارة شعبه العريق فقدَّم رؤيته الروائية بلغة وبناء ويحافظ على أصالة التراث في الحكاية والشخصية والمكونات التراثية للإنسان المصري، ثم وهو الأهم عانق المعاصرة وكل ما عرفته أساليب الرواية المعاصرة بدون ادعاء أو اصطناع.

موهبة فريدة

يقول إبراهيم فهمي: ترجع معرفتي به إلى أيام قهوة ريش في

الستينات قبل النكسة وبعدها وحتى انقطعنا عن الذهاب إليها عندما جلعوا يوم اللقاء إجازة رسمية للقهوة وكنت أقرأ إنتاجه من القصص القصيرة من مجلة جاليري وقد أحببته حباً خاصاً واعتبرتها مثلاً جيد مثلة الفن الجيد للمدرسة التعبيرية المصرية الحديثة والحقيقة أني كنت انتظرها وأقرأها باستمتاع وأعجبني جداً خيالها وأسلوبها وكان آخر ما قرأت له رواية «مالك الحزين» وهي رواية على ما أذكر واقعية ولكنها متأثرة بأسلوبه الشخصي وقد أعجبتني وكنت أعتقد أن موهبته تتجلى أساساً في القصة القصيرة والخلاصة أن من أدباء جيل الستينات الممتازين ما زال مستمراً في العطاء ولو أني للأسف الشديد انقطعت عن المتابعة لظروفي الخاصة وأعتقد أنه سيبلغ المدى المأمول لموهبة فريدة مثل موهبته.

كنت في مقهى شعبي ذات ليلة في منطقة من القاهرة الواسعة، منطقة مسطرد التي أسكن بها أهل المكان غالبيتهم عمال وموظفون ينتمون إلى المصانع المنتشرة ومختلطة بالبيوت، وكان الفيلم المعروض في «فيديو» المقهى هو فيلم «الكيت كات» والمأخوذ عن رواية (مالك الحزين) لابراهيم أصلان، ولأنني شاهدت الفيلم وقرأت الرواية، وجدتها فرصة لأراقب اهتمام هؤلاء البسطاء الذين استهدفهم (أصلان) في روايته، صمت المقهى بعد لحظات من بداية الفيلم وأثار الشيخ حسن الكفيف إسقاطات من الضحك والفكاهة وفوجئت بجاري يقول لي: يا أستاذ، مين كتب الفيلم ده. إنت تعرفهم طبعاً؟ وأخذت أشرح له وأخبره بأن سيناريو الفيلم مأخوذ عن رواية أصلان وعاد يسألني: يعني أصل الحدوته عمنا أصلان. قلت له: نعم ـ أصل الحدوته، فقال لي: ده كاتب حلو وبتاعنا لكن

ليه ما بنسمعشي عنه زي نجيب محفوظ، لحظتها أسقط في يدي وكان التساؤل موضع لسؤال كبير سألته لنفسي صحيح لماذا محفوظ وحده ويوسف إدريس وحده؟ ساعتها أدرتكت مدى ظلم الإعلام لكاتب رائع مثل أصلان، فرغم ما كتب عن أصلان من دراسات نقدية في الصحف المتخصصة داخل مصر وخارجها فإنه كان بعيداً عن متناول رجل الشارع، وحدث بعض التقارب عندما تحولت أشهر أعماله إلى السينما. من يظلم الكاتب ويجعله يدور في حلقة المتخصصين؟ الانتلجنسيا كما يسمونهم، وهو في الأصل يستهدف شارعه وأصحاب طريقه، ويعيد السؤال الخطر نفسه من جديد ويلح عليّ كلما أمسكت بالقلم وشرعت في الكتابة، إن هناك أسماء متلألئة في سماء القصة العربية رحلت دون أن يعرف عنها هذا المواطن البسيط شيئاً، لأن هناك حلقة مفقودة بين الكاتب وبين شعبه، الكاتب في واد والشارع في واد آخر، من يتعلل بأن رجل الشارع همه الأول هو رغيف الخبز. ليس صحيحاً بنسبة مئة في المئة لأنني سمعت كثيراً من خلال حواراتي مع البسطاء أنّهم يعرفون الكثير من الصحف عن أخبار وكتابات من يسيطرون عليها أن رجل الشارع في حاجة إلى من يقدم له كتابه بإمكانية بسيطة تكون في متناول يده، كالجورنال اليومي والكتاب الشعبي الزهيد الثمن، وتحدث إبراهيم أصلان أيضاً عن واقعه في مؤتمر (الجنادرية) في السعودية وكان مدعواً إليه، إن الناس هناك يعرفون من فيلم الكيت كات، إذن فالوسيلة هي المأزق وهي المشكلة، وللأسف إن الكاتب عندما يكتب ينصرف إلى إبداعه وفرحه على الورق هذا هو عشقه الأول والأخير، فمن تقع عليه مسؤولية توصيل الخط بين الطرفين، طرف الكاتب والطرف الثاني جمهوره، من ينصف العشاق الكبار.

٣ ـ المرأة في أدب نجيب محفوظ

في تتابع يدعو للتساؤل قدم الملحق الأدبي للطليعة، صورة المرأة عند توفيق الحكيم، ثم نجيب محفوظ، وأخيراً بدر شاكر السياب، وكأن مشكلات التقييم النقدي لكاتبنا من وجهة نظر دراسة المرأة في أعمالهم أصبحت موضة نقدية.

وربما أكون مخطئاً لو اعتقدت أن هذا وفي ظروفنا الفكرية والأدبية المحزنة والمتدهورة، نوع من الترف أو الهروب النقدي، أبسط ما تدل عليه هو الكتابة فقط بلا أدنى إدراك وحساسية لجوهر المشكلات النقدية التي يشكلها السقوط الثقافي والإبداعي عند من ينشرون بسهولة الآن أدباً أو فناً أعتقد أنه رسمي جداً ومنحل جداً وبعيد جداً عن جدل العملية الاجتماعية في بلادنا وعديد التناقضات في جسم المجتمع وبالتالي انعكاسها على وعيه الجمالي، أو الفني، ومدى حسه الحضاري. ولعل ما يستحق المناقشة هنا في هذه المقالات ما كتبته الدكتورة لطيفة الزيات عن «المرأة في أدب نجيب محفوظ» ومن البداية قد نسلم أو نعترف باجتهاداتها في مناقشة كلية لأعمال نجيب محفوظ من خلال جزئية هي نموذج المرأة عبر أكثر من صورة، ورمز، ودلالة نفسية واجتماعية وسياسية، غير أنها في نهجها النقدي اختارت الإثبات والنفي لا المدلول الجدلي، بل بتجنب كشف ما وقع فيه نجيب محفوظ، من تقرير حلول جاهزة، وتقديم روابط مباشرة بين المبدأ المجرد وبين الحقيقة المجردة بجانب الوقوع في تنميط الشخصيات وتحديدها، فتكون النتيجة

كارثة جمالية تدمر الصدق الفني، وهذا واضح بيّن في بنائه نماذج الفتاة الجادة اليسارية النزعة من «سوسن حماد» في الثلاثية وسمارة بهجت في ثرثرة فوق النيل، وتجاوزوا زينب دياب في «الكرنك».

والدليل على ذلك، وعندما أدركت الدكتورة وضوح هذه المشكلة الجوهرية في تصورات «نجيب محفوظ» الاستاتيكية عن المرأة عموماً واليسارية خصوصاً وبالذات في أعماله الأخيرة «الكرنك».

قالت في مقالتها «وأود أن أوضح بمعرض الحديث عن التطورات التي تطرأ على المرأة المتعلمة في الحب تحت المطر ١٩٧٣، وفي الكرنك ١٩٧٤، أني لست بمعرض تقييم هاتين الروايتين، إذ لم تتح لي دراستها الدراسة التي يتأتى معها التقييم السليم، ومن ثم تندرج كل إشارة في هذا السياق في دائرة الانطباع لا دائرة التقييم.

وما دام الأمر نقداً انطباعياً فعلينا إذاً أن نعتبر حكم الدكتورة ذاتياً في صميم قضية موضوعية أجهدت نفسها والقارىء في كشف علاقات متداخلة وعوالم روائية معادة بصورة أو بأخرى تحركت فيها نماذج المرأة الأم والزوجة العشيقة والمومس، والمتعلمة وأخيراً الثورية، وعبر كل ذلك أصدرت الدكتورة ببساطة مذهلة في اعتبارها «زهرة» تمثل نضال الفلاحين، «وسوسن حماد» نضال العمال.

فهي تقول: ربما لأن فتاة اسمها سوسن حماد، من الطبقة العاملة حققت هذا الهدف في الثلاثية، ولأن فتاة اسمها «زهرة» سوف تحقق هذا الهدف في «ميرامار» وكلتاهما تنتميان إلى طبقة

صاعدة الأولى إلى طبقة العمال والثانية إلى طبقة الفلاحين.

ولست محتاجاً لتذكير الدكتور بأن «زهرة» لم تكن إلا ديكوراً أو بوقاً ورؤيا قاصرة للروائي عن تمرد الفلاحين وتخطيهم لواقعهم وذلك في شكل الهجرة إلى الإسكندرية والعمل خادمة في بنسيون يوناني للعزاب، بجانب ما لايخفى على الدكتورة من غرام نجيب محفوظ بالمركز المتعسف لصورة مصر في فتاة أو امرأة تبحث عن خلاص وطريق كان هذا واضحاً في ميرامار حيث كانت زهرة حائرة بين نماذج لطبقات وتيارات سياسية من حسني علام وطلبة رزق «وسرحان البحيري» و «منصور باهي».

وقد كرر نفس الاستخدام الرمزي في «الكرنك» من خلال قرنفلة الراقصة القديمة والمحبة والولهانة لليساري الطالب حلمي حمادة، وهذا تبسيط ضحل للرمز للرؤية التي لم يستطع نجيب محفوظ التخلص منها، وهي دعوية البورجوازية الصغيرة الأخلاقي الذي يشهد على تناقضات الصراع الطبقي في مصر ويرصد نماذج مشوهة وساقطة وعاجزة لكي يضعها في أعماله ويتجنى بذلك على صدق وحقيقة ما يحدث في قلب الواقع المصري من طرح جديد دائم لنماذج إنسانية بين الثوريين وبين فتيات الجامعة بالذات، وهو يعرف سلفاً ما سيعقب ذلك من استخدام هذه النماذج في السينما المصرية التجارية، ومنتجي الأفلام التجارية الرخيصة الذين يزيدون في تشويه الصورة وتملق غرائز متدنية للمتفرج سواء في الجنس أو تزيف صورة الثوري اليساري في رواياته ولأن الأمر يتعلق بإلحاح نجيب محفوظ على أن يظل روائي المرحلة الجديدة وشاهداً على لوحة الصراع الدرامي في مجتمعنا ولقد كان في اعتقادي بعيداً عن التقاط

حقيقة أزمة الفتاة المتعلمة والتي لها موقفها السياسي والتي تقف مع الرجل ضد كل ما يسلب الإنسان حريته وأحلامه في تقدم طبقته المسحوقة لم يكن الأمر بحثاً لمسطرة وقلم في بناء شخصية «سوسن حماد» بأن تكون ابنة عامل لكي تعتنق الماركسية كذلك كان مضحكاً أن يحاول الروائي إقناعنا بالأصول الطبقية، و«لزينب دياب» لأن أباها بياع لحمة راس» وأمها في الأصل غسالة؟ لكي يدفعها ذلك العمل السياسي الغامض الذي لم نعرفه إلا لأنها تجالس طلاب ثوريين من عالم آخر غير عالمنا الذي نعرفه، ويعرفه كل ثوري.

لم تدرك الدكتورة إذن للأسف رغم انطلاقها من منهج نقدي واقعي لم تدرك التناسب الصحيح الذي لم يقدمه نجيب محفوظ لديالكتيك العناصر الفردية والعناصر الاجتماعية، لنماذج ثورية في مجتمع كمجتمعنا يعاني فيه المثقفون الثوريون أزمة لها نوعية محددة، وينسحب الأمر على الفتاة أيضاً.

إن سمارة بهجت، وسوسن حماد، وزينب دياب، للأسف لا وجود لهم إلا في الاتساق الشكلي لبناء الرواية بمواصفات جاهزة عند نجيب محفوظ أما الفتاة المصرية المثقفة والمناضلة فلم تلتقطها عدسته الروائية فهي بعيدة عن عالمه لأنه هو أيضاً بعيد عن عالمها أياً كانت حسن نياته ككاتب إنساني ديمقراطي، يكتب عن أزمتنا.

٤ ـ أسرار
نجيب محفوظ مع القاهرة القديمة

. . . بات من المسلمات الشائعة أنه ما من كاتب مصري ارتبط بالأماكن الأثرية مثلما ارتبط بها نجيب محفوظ. حتى أن عناوين كثير من أعمال الرجل حملت مباشرة أسماء أماكن أثرية. . . من «كفاح طيبة» إلى «الكرنك» ومن «خان الخليلي» و «زقاق المدق» إلى «بين القصرين» و«قصر الشوق» و «السكرية» و «قشتمر». . هذا إذا تحدثنا عن مستوى الرباط المباشر، دع عنك حضور المكان داخل نسيج هذه الأعمال ذاتها ونسيج غيرها من الأعمال، من «دنيا الله» إلى «الحرافيش».

ـ الزقاق وجذور الحياة الشاملة:

ويمكن للمرء أن يستشف مدى إدراك وفهم نجيب محفوظ للارتباط، بما نطلق عليه الأماكن الأثرية، من مقتطفات قليلة من أعماله المبكرة، إذ يمكننا أن نقرأ للرجل ما كتبه في «خان الخليلي».

«ليس القديم من البقاع مجرد قذارة فهو ذكرى قد تكون أجل

من حقائق الواقع، تبعث في النفوس فضائل شتى إن القاهرة التي تريد أن تمحوها من الوجود هي القاهرة المعزية ذات المجد المؤثل.. أين منها هذه القاهرة الجديدة المستعبدة؟».

أو نقرأ ما كتبه في فاتحة «زقاق المدق».

«تنطق شواهد كثيرة بأن زقاق المدق كان من تحف العهود الغابرة، وأنه تألق يوماً في تاريخ القاهرة المعزية كالكوكب الدري.. أي قاهرة أعني؟ الفاطمية؟ المماليك؟ السلاطين؟ علم ذلك عند الله وعند علماء الآثار، ولكنه على أية حال أثر وأثر نفيس. كيف لا وطريقه المبلط بصفائح الحجارة ينحدر مباشرة إلى الصناديقية، تلك العطفة التاريخية، وقهوته المعروفة بقهوة كرشة تزدان جدرانها بتهاويل الأرابيسك، هذا إلى قدم باد، وتهدم وتخلخل، وروائح قوية من طب الزمان القديم الذي صار مع كرور الزمن عطارة اليوم والغد...».

نقرأ ذلك فنفهم مدى ارتباط محفوظ بالمكان ذلك الارتباط الذي يبلغ الوعي به عمقاً غائراً وكاشفاً في مرحلة مبكرة جداً حيث يكتب في نفس الصفحة من «زقاق المدق».

«مع أن هذا الزقاق يعيش في شبه عزلة عما يحدق به من مآرب الدنيا، إلا أنه على ذلك يضج بحياته الخاصة، حياة تتصل في أعماقها بجذور الحياة الشاملة، وتحتفظ ـ إلى ذلك ـ بقدر من أسرار العالم المنطوي».

على هذا النحو يبدو استيعاب محفوظ العبقري لارتباط الزقاق بجذور الحياة الشاملة... وهكذا تتجاوز الأماكن الأثرية في أعمال

محفوظ أن تكون مجرد شواهد حجرية اصطنعت في عصور مضت، إلى تمثيلها وعاء حضاري دال على واقع محدد، وعلى ظروف تاريخية بعينها، وعلى قيم روحية سائدة وعلى كل ما يرتبط بجذور الحياة الشاملة. كما أن الآثار ـ إلى جوار كونها تعبيراً وتجلياً للروح الحضارية العريقة تمثل خيوطاً لا بد أن يهتدى بها العائش في الحقيقة ليستكشف بصدق آفاق ما يستجد في الخيال لكونها موصولة بهذه الآفاق بالضرورة.

باختصار ليست الآثار في أعمال نجيب محفوظ إلا حالة خاصة من حالات تجلي الحقائق الإنسانية الشاملة الأمر الذي جعله لا يقف أمام الزقاق أو الحارة فقط في أعماله التصويرية المباشرة، بل ويستخدمها كرمز في تصوير القضايا الإنسانية والكونية الشاملة. وإحساس محفوظ وارتباطه العبقري هنا بالمكان مما يدفع بتقصي المنابع التي أتاحت له مثل هذه النظرة الرحبة.

ــ زيارات أمينة السياحية:

وحتى نفهم ذلك لا بأس من أن نصحب «أمينة» أم الثلاثية أو «أم المصريين» كما عرفها جيل نجيب محفوظ أو أجيال عديدة من قبله ومن بعده، نصحبها وهي تتطلع من نافذة بيتها في رواية «بين القصرين».

كم يُروعها المآذن التي تنطلق انطلاقاً ذات إيحاء عميق، تارة عن قرب حتى لترى مصابيحها وهلالها في وضوح كمآذن قلاوون وبرقوق، وتارة عن بعد غير بعيد فتبدو لها جملة بلا تفصيل كمآذن

الحسين والغوري والأزهر، وثالثة من أفق سحيق فتتراءى أطيافاً كمآذن القلعة والرفاعي وتقلب وجهها فيها بولاء وافتتان، وحب وإيمان، وشكر ورجاء، وتحلق روحها فوق ذراها أقرب ما تكون إلى السماء ثم تستقر منها العينان على مأذنة الحسين، أحبها ــ لحب صاحبها ــ إلى نفسها، فتنتفض نظرتها حناناً وأشواقاً، مشوبة بحزن يطوف بها كلما ذكرت حرمانها من زيارة ابن بنت رسول الله وهي على مسيرة دقائق من مثواه».

ثم لتتمعن فيما جرى بخاطرها لحظتئذ:

«ترى ما هذه الدنيا التي لم تر ــ أمينة ــ منها إلا المآذن والأسطح القريبة؟ ربع قرن من الزمان خلا وهي حبيسة هذا البيت لا تفارقه إلا مرات متباعدة لزيارة أمها بالخرنفش، وعند كل زيارة يصطحبها السيد في حنطور لأنه لا يحتمل أن تقع عين على حرمه.. لم تكن ساخطة ولا متذمرة.. بيد أنها ما تكاد تنفذ ببصرها من ثغرات الياسمين واللبلاب إلى الفضاء والمآذن والأسطح حتى تعلو شفتيها الرقيقتين ابتسامة حنان وأحلام.

وهنا يمكن أن نستشف الفرح الغامر الذي يمكن أن تستشعره أم نجيب محفوظ ــ قريبة أمينة ــ حين تتاح لها، ليس فرصة زيارة الحسين فقط وإنما الأماكن الأثرية عامة..

لم تكن أم نجيب متعلمة أو مثقفة.. لكن الحكاية بدأت حين أخذها مرة زوجها مع طفلها الأخير، الذي تعيش معه في وحدة بعد أن تزوج كل أبنائها، إلى زيارة بعض الأماكن الأثرية.. كان أبوه متحرراً بعض الشيء فسمح لها أن تكرر مثل هذه الزيارات.. وكانت الأم منطلقة على خلاف جيلها، لذا كثيراً ما اصطحبت نجيب

في يدها وخرجت حتى من منطقة الجمالية والحسين لتزور الأهرام والمتحف المصري وقسم المومياوات، ناهيك عن الأماكن الأثرية الإسلامية والقبطية.. نجيب محفوظ نفسه يقول: «حتى الآن لا أعرف كيف كان يحدث ذلك.. إذ لم أكن في سن تسمح لي بتوجيه الأسئلة والاستفسار.. كنت أمشي في يدها وخلاص».

وهكذا تكررت زيارات الأم وطفلها للمكان الواحد أكثر من مرة... وقد ذكرنا الفرح الغامر الذي كان ولا بد أن تحس به أم نجيب محفوظ لهذه الزيارات.. ولا شك أن هذا الاهتمام والانتشار الروحي انتقل بالعدوى إلى نجيب محفوظ.. وهكذا تدعم رباط المولد الذي نشأ بين نجيب محفوظ والجمالية والحسين وأضافت الزيارات الروحية هذه الكثير إليه.. وتكونت بينه وبين القاهرة القديمة وناسها علاقة غريبة تثير عواطف حميمة ومشاعر غامضة، كما أن الجو العجيب المهيب لمتحف الآثار المصرية القديمة قد عزز لديه قيمة هذه الآثار.

ـ نداهة الجمالية:

في عام ١٩٢٤ وعمر نجيب ١٢ سنة انتقلت أسرة محفوظ من الحسين للعيش في العباسية وكان يمكن لصلة الطفل بالجمالية، بل وبالآثار عامة، أن تنقطع لكن صلة الرحم بهذا العالم الخصب المتصل بجذور الحياة لم تنقطع أبداً وظلت «الجمالية» كالنداهة تناديه في مراحل مختلفة من عمره.

لم تكن العباسية منفصلة تماماً عن الحي القديم فقد وجد هناك

منطقة الحسينية، وعرابي الفتوة المشهور، ونفس التقاليد. إلا أن الأمر لم يقتصر علي ذلك فقد كان أحد أصدقائه قد توقف عن الدراسة وعمل تاجراً مع والده في الغورية وكان يصرّ على أن يزوره أصحابه يومياً هناك وكان محفوظ يذهب إليه مشياً على الأقدام من ميدان الجيش فشارع الحسينية فبوابة الفتوح فشارع المعز، وظل سنوات يحتسي المنطقة على هذا النحو كل يوم قبل أن يجلس مع أصدقائه في مقهى زقاق المدق أو مقهى الفيشاوي. وخلال هذه الفترة راح يتعرف مع بعض أصدقائه على أحياء القاهرة كما لم يتعرف عليها من قبل.

لكن علاقة نجيب محفوظ الحميمة بجذور الحياة: «الجمالية» لم تقف عند هذه المرحلة، لكن لا بأس من أن نعرّج إلى طريق فرعي أكمل به نجيب محفوظ تكوينه ليعود إلى حيّه العتيد وقد ضربت «جذور الحياة» التي يراها فيه أعمق وأعمق..

ولنتصور واحداً كنجيب محفوظ، تعوَّد زيادة آثار مصر القديمة والانتكخانة مع والدته مراراً وتكراراً، يقرأ لسلامة موسى ـ الذي أثَّر في نجيب كثيراً ـ «إن مصر معرض من أفخم المعارض في العالم للآثار القديمة فنحن نمتاز بمتحف ليس له نظير في أي قطر آخر يحوي من الآثار ما يعد أحقرها تحفة فذة في تاريخ البشرية».

ـ مصر الفرعونية:

ثم لنتصوره يقرأ للرجل وهو يلح على ضرورة دراسة أي مثقف التاريخ المصري القديم: «لأنه تاريخ مصر ونحن مصريون نعيش في

جو من العقائد والعادات التي تغلغلت في بيوتنا ومعابدنا وتأثرت بها عواطفنا والتي يرجع كثير منها إلى أيام الفراعنة.. ولأنه ليس تاريخ مصر وحدها بل تاريخ الحضارة الأولى للعالم ونحن حين ندرسه إنما ندرس البواعث البشرية الأولى لإيجاد ثقافة زراعية وكيف نشأت الأديان والحكومات والقوانين والأخلاق.. ففي مصر انتقل الإنسان من ذهول الطبيعة والغابة إلى وجدان الزراعة والحضارة».

نتصور نجيب محفوظ يقرأ ذلك فلا نجد غرابة في أن يكون أول كتاب ينشره وهو ما زال طالباً في الصف الثاني بالجامعة ــ في «المجلة الجديدة» التي يرأس تحريرها ويصدرها سلامة موسى كتاباً مترجماً عن «مصر القديمة» لجيمس بيكي، ولا نجد غرابة حتى يغرم محفوظ بالكتابة الروائية بعد ذلك في أن يعد مشروعاً كبيراً لكتابة الرواية التاريخية يقول عنه: «هيأت نفسي لكتابة تاريخ مصر القديم كله في شكل روائي على نحو ما صنع ولتر سكوت في تاريخ بلاده. وأعددت أربعين موضوعاً لروايات تاريخية رجوت أن يمتد بي العمر حتى أتمها، وكتبت ثلاثاً منها بالفعل هي «عبث الأقدار» و «رادوبيس» و «كفاح طيبة».. وبقي ٣٧ موضوعاً جاهزاً للكتابة.

خلال هذه المرحلة التاريخية.. لم يكن نجيب صوتاً نشازاً بل كان يحلق في آفاق انجذبت إليها فنوننا وآدابنا مع نهضة العشرينات بعد ثورة ١٩١٩.. وقد بدت أصداء هذه الروح في قصائد شوقي الفرعونية، وفي ألحان «سيد درويش» للأناشيد التي يفخر فيها المصري بكرم عنصره وعز جدوده وتجلت فيها الرموز التي كانت تتخذها مصر عنواناً لمظاهر حياتها... وعكف محمد حسين هيكل يكتب تاريخ الآلهة المصرية القديمة ويتحدث عن أمجاد العصر

الفرعوني، وصاغ توفيق الحكيم قصة «عودة الروح» كما صاغ مصطفى صادق الرافعي نشيده من وحي المجد الفرعوني. . وكانت كل هذه المعاني هي ما جسّده «مختار» في رمزه المعبِّر العميق تمثال نهضة مصر. .

وقد امتد هذا الجذب الفرعوني حتى الأربعينات واحتضنه محفوظ برواياته الأولى حتى أحسَّ فجأة بموت رغبة الكتابة الرومانسية التاريخية في نفسه، ووجدها تتحول إلى الواقعية في «القاهرة الجديدة» بلا مقدمات. .

ــ عود على بدء:

كان نجيب قد عمل بعد تخرجه من الجامعة في وزارة الأوقاف وفي نهاية الأربعينات عين مديراً لمؤسسة القرض الحسن وخلال هذه الفترة راح يستعيد، من خلال التعامل، عشرات من النماذج الشعبية. . مثلاً كان قد عرف نساء الأحياء الشعبية اللاتي يجئن إلى أمه في حي الجمالية هذه تبيع الدجاج، وتلك تقرأ الطالع و. . وواظبت بعضهن على زيارة الأسرة في العباسية، وكان يصغي بشغف إلى أحاديثهن. . وواصل تعميق ذلك «سنوات القرض الحسن». . يقول محفوظ عن هذه الفترة «عشت حياة ممتعة. . كانت النساء يجئن ليرهن الحلى والمصاغ، وطول النهار أتحدث مع الحواري والأحياء الشعبية. . وككاتب استفدت كثيراً من هذه الشخصيات». .

لكن نجيب لم يكتف بهذا الجو الشعبي فقد قرر العودة إلى «جذور الحياة» في الجمالية من جديد.

ويوماً حدث تغيير وزاري وفارق الوزارة وزير كان لمحفوظ علاقة بعيدة به، وطلب من محفوظ أن يختار مكاناً لعمله غير الذي كان يعمل فيه: «ولما اخترت مكتبة الغوري في الأزهر دهشوا لأن هذا مكان لا يختاره موظف واع لبعده والإهمال الذي يحيط به.. لكن كان لي مأرب آخر.. فقد قضيت شهوراً من أمتع فترات حياتي في مكتبة الغوري مع القراءة وكنت أتردد بانتظام على مقاهي المنطقة أدخن النرجيلة وأفكر وأتأمل، وأتجول في الغورية صبحاً ومساءً وهكذا لم يقتصر الأمر على انعكاس المنطقة في أعمالي بل أنني كنت أستوحي أحداث وأبطال أعمالي منها».

ولم ينقطع نجيب محفوظ عن «جذور الحياة» في الجمالية حتى مرحلة متأخرة من عمره وظل حنينه إلى القاهرة القديمة قوياً جارفاً وكثيراً ما كان يكرر.. «أماكن الطفولة تحيا معي وتوحي لي وأنا متعلق بها وجدانياً بشكل كبير» ولعلنا بهذا القول نكون قد شرعنا في الإجابة عن سؤال «لكن كيف صار هذا العالم القديم وتلك الحواري العتيقة بمثابة القلب لكل أعماله من تتبع رافد آخر».

كان ظهور «خان الخليلي» عام ١٩٤٥ إيذاناً بخطوة حاسمة في الطريق إلى أدب قومي تشرب الروح المصرية الخالصة واستلهم واقع بيئة معاصرة للحرب العالمية الثانية..

ومنذ هذه الرواية تتبدى الصور الوصفية لأحياء القاهرة التي ملكت قلب «نجيب محفوظ» وأيقظت حسه التصويري.. وفي زقاق المدق يتطور أسلوب محفوظ الأدبي فتصبح الصور أكثر واقعية وصدقاً وتخرج محملة بما يثقل روح الناس.

وظلت أحياء القاهرة القديمة في معظم نتاج محفوظ بعد ذلك أحياء لها من سحر التاريخ والقدم ما يهز الخيال ويحرك الإلهام. مستودع ملامح وجوه وصور من التقاليد والعادات تعطي المكان نبضه الخاص، كما يساهم المكان في اعطائها قسماتها الخاصة.

وهكذا جاءت القاهرة أو مصر أم الدنيا مسرحاً رئيسياً لأحداث روايات نجيب محفوظ، ولم تعلق رؤاه بمشاهد القاهرة الخارجية وحدها. ولكنه مضى يغوص في خباياها يصور حياة الناس في عملهم وعيشهم وعباداتهم وصراعاتهم ومباذلهم وتلتقي عنده كل المتناقضات التي تمنح الحياة إيقاعها النابض المثير.

وهكذا ظلت أماكن الطفولة تحيا معه وتوحي له وهو متعلق بها مجذوب إليها على نحو لا فكاك منه، فأخذ منها ميدانه الروائي، صورها في أعماله التي عبّرت عن الحياة تعبيراً واقعياً، كما استخدمها كرمز حين رغب أن يتكلم عن الإنسانية كلها. . أليست سمة الحارة (أو الزقاق) المحفوظية؟ إنها تتصل في أعماقها بجذور الحياة الشاملة.

٥ ـ نجيب محفوظ إلى قمة عقل العالم

العالمية في نظر نجيب محفوظ تتركز في اتجاهين أولهما شكلي وهو ترجمة أعماله إلى العالمية وثانيهما مضموني، وهو أن تتوافق الرؤى خارج الحدود إلى أدبه، بمعنى أن يجد القارىء بمعناه الشمولي ـ الذي هو منه ـ وبالتالي يجد غير العربي في أدب نجيب محفوظ المرايا التي يتطلع إليها، فكما يرى مجتمعاً آخر يجد الإنسان نفسه أيضاً، وعن ذلك يقول نجيب محفوظ (كأي أديب أتمنى لو كنت كاتباً عالمياً، ولكني شخصياً اؤمن إيماناً عميقاً بأن هدفي الأول والأخير هو الوصول إلى قرائي أي القراء الذي يمكن أن يستجيبوا إلى رؤيتي الفنية. لا يهمني بعد ذلك أن ينبذني الجيل الذي يتلوهم وإن كنت أتمنى ألا ينبذني).

وبيئة الحارة، أو قل مسرحها، هو أنسب الأرضيات التي تخيرها نجيب محفوظ لإبراز أفكاره الرئيسية ومعتقداته التي وعاها منذ الصبا وهي (العدالة الاجتماعية، والحرية الشخصية والحقائق العليا، ولا يمكن أن تكون هناك حرية شخصية مجردة وإلا كانت كالعزلة، كما في الأحياء السكنية العليا، أو يطلق عليها بالراقية، ولكنها في المنظور المحفوظي هي حرية الفرد في إطار الجماعة ومسرح الحارة ويمكن من تحقيق هذا التصور بدأ من البحث عن العدالة إلى تحقيق الحرية الفردية، إلى تنميط تأثير الحقائق العليا،

وهي القوى الروحية . .

ويقول نجيب محفوظ : (لا يمكن أن أتكلم عن الفرد إلا إذا عنى ذلك فرد في مجتمع ، فالحل الفردي حتى إذا نجح لا يصلح أن يكون قاعدة والحل الفردي لا يكون حلاً إلا إذا صلح لجميع الناس فيجب أن يكون اجتماعياً) .

ولذلك فإنه يمكن ـ في مناخ الحارة ـ رصد الفكر الإنساني مجسماً ، فإن المعاني المطلقة المجردة مثل : الخير ، الشر ، الفضيلة ، الرزيلة ، الملائكة ، الشياطين ، يمكن تحسسها مباشرة في مواقف تستحق الجزاء ، أو العقاب الحسنات والسيئات ، الشرف والخيانة ، ومن ثم يمكن تقديم الأنماط بمدلولاتها التي لا يتخلف عليها أهل الحارة . . .

بل أن نجيب محفوظ عندما يستلهم بنائية الحارة الاجتماعية والثقافية ويوظفها لأفكاره ومعتقداته فهو يصيغها في قالب أدبي تعنى بالفكر وتعنى بالرؤية الشمولية التي تجعل الحارة في مصر الحي الخلفي في مدينة عالمية . . بل عندما يغوص أعماق الحارة حيث الخرائب ، لا يبعدها هذا عن الغجر في أوروبا وإفرازاتهم على البيئة الدنيا في المدن العليا .

وإن استعراض القوة السائدة في تلك البيئات أمر لم يغفله نجيب محفوظ فالنزال في الحارة ومعاركها في فتواتها مادة جاهزة لتغلب الشوم والنبابيت دورها في الإجهاز على الخصوم ، وهي أيضاً الصورة للمعارك في الأحياء الخلفية المظلمة في المدن العليا في العالم المتقدم ، وهذا ما نراه في ملحمة الحرافيش ، وغيرها ، كما

لعبت فيه (الفتونة) هذا الدور، وكانت المقاهي مسرحاً لمثل هذه المعارك والخصومات.

إنها التوظيف المحفوظي لما ذهبنا إليه، ألا وهو إبراز المعاني المطلقة في أخلاقيات الحارة بل المجتمعات الإنسانية ككل، ومن ثم فهو يقول: (المعارك في رواياتي ضرورية لأنها تعكس الصراع بين الخير والشر وهو جوهر الحياة).

وهكذا نرى أن الحارة مكاناً شمولياً، بل عالمياً في أدب نجيب محفوظ. إنها شريان الأحياء الشعبية، ولذلك فإنها في حي الحسين لعبت هذا الدور سواء في الثلاثية وغيرها.

وتمثل البيئة الشعبية القاسم المشترك الأعظم في أغلب إبداعاته الأدبية، فالبيئة الشعبية كذلك في زحام الحياة بكل ما تحتويه من معالم وأبعاد وأعماق فالبساطة تسود المظاهر المحيطة، كما أنها تجمع السواد الأعظم الممثل لنمط الحياة الشخصية المصرية، سواء في أصالتها أو دلائل انتمائها. فهي تشمل أولاد البلد، والطبقة المتوسطة، كما يكون في قيعان الأحياء الشبعية حياة الطبقة الدنيا.

وقد وطد نجيب محفوظ نفسه منذ البدايات على ارتياد هذه البيئة وعايشها، ورصدها رصد لماحاً يستشف المعنى والفكرة وراء الظاهر الحدث والشخوص.

ولذلك الزهد تأثير بالغ على إبداعاته ـــ عند استرجاعها ـــ سواء في الرواية أو القصة القصيرة.

ولقد أمضى نجيب محفوظ مراحل حياته الأولى معايشاً من حي

شعبي إلى آخر أكثر أصالة وعراقة في شعبيتها وسماتها الأخلاقية إلى العادات وأساليب المعيشة.

ــ طفولته وصباه:

كذلك من أخلاق البيئات الشعبية، والكرم وإكبار الشيوخ وتوقيرهم والسماع عن تفوقهم ثقافة ودروساً، والقناعة بالموجود واحتمال الأذى والطاعة لكلامهم والإسراف في الشهوات وإيثار أولادهم وزوجاتهم، وذويهم عن أنفسهم، كما تبرز في الأحياء الشعبية العادات والتقاليد الدخيلة على الإسلام، فتكثر الأضرحة والدراويش والموالد وأصحاب الطرق الصوفية ومظاهر الاحتفال بالمواسم والأعياد ومجالس الظرفاء، والسمر والمتأذبين وشاعر الربابة ونافخ الأرغول إلى ظهور الجرامفون والراديو.

ولذلك فإن الحارة المصرية بمعناها الشمولي لا تكون بهذا النمط إلا إذا كانت كائناً شعبياً أصيلاً... وتمثل عينة عشوائية للسلوك الإنساني بطبيعته المتسمة بالتلقائية.

ــ نحو الواقعية الجديدة:

ومن ثم لعبت الحارة المصرية في أدب نجيب محفوظ دوراً مؤثراً في أعماله الأدبية البارزة (حكايات حارتنا) التي صدرت عام ١٩٧٥ والتي سبقها برواية (الكرنك) عام ١٩٧٤ تلعب الحارة دوراً رئيسياً في المجتمع المصري بل أرادها نجيب محفوظ البديل

الموضوعي له لأكثر من سبب أولهما كما ذكر أنها تمثل التركيبة الشمولية البنوية للمجتمع المصري في نواته الأصيلة، ثانياً أنه قد عاش هذه البيئة ولم ينفصل عنها خلال مراحل إبداعه.. ومن ثم فهو قد مضى برؤيته الخاصة ليرصد مؤشرات التغيير الاجتماعي داخل هذه البيئة خصوصاً وأنه يتلقف منها أنماط شخصياته المألوفة للمتلقي مثل عباس الجحش، الصعلوك، المتسول وابن عيشة.

وإن تأمليات نجيب محفوظ في البيئة الشعبية، ورصد المستجدات والتغيرات، هو ما حقق ما عرف به نجيب محفوظ كصاحب مذهب في الإبداع الأدبي، وهو الواقعية الجديدة، والتي يبسطها مقارناً بينها وبين الواقعية التقليدية فيبرز اتجاهه.

الواقعية الجديدة الباعث على كتابة أفكار وانفعالات معينة تتجه إلى الواقع لتجعله وسيلة للتعبير عنها. ومن ثم فإن الحرية عند نجيب محفوظ هي الوسيلة والغاية تكمن فيما تتفجر عنه المعاني والأفكار التي تستغرق شتى المسائل والقضايا الثقافية بالمعنى الشمولي للمصطلح (الدين والسياسية والاجتماع إلخ)..

فالحارة تقدم زخماً لعلاقات أصيلة لا تنسى، وهذا ما نلمسه في روايته (قلب الليل) قلت وأنا أتفحصه باهتمام ومودة:

ــ إني أتذكرك جيداً.

انحنى قليلا فوق مكتبي وأحدّ بصره الغائم، وضح لي من القرب ضعف بصره نظرته المتسولة، ومحاولته المرهقة لالتقاط المنظور.

وقال بصوت خشن عالي النبرات يتجاهل قصر المسافة بين

وجهينا وصغر حجم الحجرة الغارقة في الهدوء.

ـ حقاً لم تعد ذاكرته أهلاً للثقة. ثم أن بصري ضعيف.

ـ ولكن أيام خان جعفر لا تنسى.

ـ مرحباً، إذن فأنت من أهل ذلك الحي ويقصد حي الحسين.

قدمت نفسي داعياً إياه إلى الجلوس وأنا أقول:

ـ لم نكن من جيل واحد ثمة أشياء لا تنسى، وهو يقول:

ـ ولكن أعتقد أنني تغيرت تغييراً كلياً وإن الزمن وضع على وجهي قناعاً قبيحاً من صنعه هو لا من وضع والدي. وما لمسناه في (حكايات حارتنا) وفي (قلب الليل) يستوقف أيضاً في روايته (زقاق المدق) والأخيرة صدرت عام ١٩٧٤ م.

فكما جعل نجيب محفوظ الزقاق عنواناً لروايته الشهيرة، فأيضاً جعله مكاناً تنطلق منه برغم محدوديته المكانية ـ السلوكيات وردود فعل الحياة عند الطبقة المتوسطة، التي تكمن في ذلك الزقاق، ففي تناقضات المجتمع أو الصراع بين واقعين الأول تقليدي والثاني بواقعه الجديد.. وتصبح قهوة المعلم كرشة ساحة بما يدور فيها من حوار وعلاقات للكشف عن التغيير الذي يأتي سريعاً على المجتمع المصري إبان الحرب العالمية الثانية. بل جعل نجيب محفوظ من الزقاق مسرحاً يجمع بين المتناقضات الاجتماعية والاقتصادية، إلى أنماط تتورط مع سائر أشكال الفساد والإفساد داخل الزقاق.

ونجد أن نجيب محفوظ لا يكاد يفلت نمطاً يتلائم مع مناخ الزقاق، أو قل أنك لا تجد هذه النوعيات إلا في الأزقة مثل (زيطة) صانع العاهات للشحاذين، وفرج القواد، والمعلم كرشة..

كما تلعب الحارة دورها في إعداد الساحة التي تدور فيها رواية (بداية ونهاية) وكذلك نوعية شخوصها، فإن (عطفة نصر الله) مثل (زقاق المدق) تحفل بأنماط الطبقتين الشعبيّة والمتوسطة وكلاهما تحاولان التوحد، خصوصاً في فترة تاريخية اقتصادية طاحنة.

ــ الشباب وصراعات الفكر:

وإذا عدنا لملحمة الأجيال في الثلاثية سنجد أن جزءها الثالث يحمل عنوان (السكرية) وهو اسم حارة قدّم من خلالها الجيل الثالث للسيد أحمد عبد الجواد، ففيها بيت خديجة حيث تدور أبرز الأحداث في المجتمع المصري في الفترة من عام ١٩٢٥ حتى عام ١٩٤٤.

وشاء نجيب محفوظ أن نرى سائر التحولات الفكرية من خلال أبناء حارة السكرية فتنموا الأفكار الجديدة وتبرز عن جيل منه من يتبنى أفكار الإخوان المسلمين وآخر تجذبه الأفكار الشيوعية، ونوع ثالث يجعل من السياسة لعبة ليحقق مآربه.

إنه خضم الأفكار التي تتصارع في مناخ يتجه نحو التغيير والتجديد وأمر طبيعي أن يكون حال الشباب على هذا الوضع، فالحرب العالمية، لم تجعل لمصر دوراً تحررياً حقيقياً، حتى تبدأ مرحلة بناء المجتمع الجديد، فالانتصار للمتبوع وظلت حقوق التابع في الحرية معلقة، فما أسهل أن ينفس الشباب في خضم صراعات الفكر . . هذا ما نرصد في حارة (السكرية).

ولعل أروع أنماط الحارة المصرية ما حفلت به ملحمته (الحرافيش) فتحتشد بنوعيات بشرية ترعرعت في حواري مصر القديمة فجاءت نماذجه الشعبية مصداقاً لهذه البيئة من خلال حكايات هذه الملحمة.

وإطلالة على حرافيش نجيب محفوظ، خصوصاً حكاية عاشور الناجي سنجد أنها دعوى للثورة على التسلط بدأت من الحارة أيضاً. . فلنتأمل هذا الحوار الذي يدور بين أولاد الحارة. وذات يوم طرح عاشور هذا السؤال على الحرافيش:

ـ ماذا يرجع حارتنا إلى عهدها السعيد؟

(يقصد مواجهة الفتوة المتجبر شيخ الحارة حسونة السبع).

وأجاب أكثر من صوت

ـ أن يرجع عاشور الناجي.

فتساءل باسماً:

ـ هل يرجع الموتى؟

فأجاب أحدهم مقهقهاً:

ـ نعم.

قال بثبات:

ـ لا يحيا إلا الأحياء.

ـ نعم أحياء ولكن لا حياة لنا.

سأل:

ـ ماذا ينقصكم؟

ـ الرغيف.

ـ بل القوة.

ـ الرغيف أسهل منالاً.
ـ كلا.
وسأله صوت:
ـ إنك قوي عملاق فهل تطمح إلى الفتوة؟
وقال آخر:
ـ ثم تنقلب كما انقلب وحيد جلال وسماحة.
وقال ثالث:
ـ أو تقتل كما قتل فتح الباب.
فقال عاشور:
ـ حتى ولو صرت فتوة صالحاً... فما يجدي ذلك؟

إننا نرى خلال هذه البانوراما للأنماط الشعبية في حوارها الجمعي... ليست مجرد الحارة الخاصة كما زعموا ولكنهم كل حارة وكل حي وكل مكان من أرض مصر.

وتصلح الحارة أيضاً ـ عند نجيب محفوظ ـ ليترجم من خلالها رؤية الحاكم للشعب. وذلك من خلال سلوك مراد عبد القوي شيخ الحارة مع أهل الحارة. فهم في نظره ليسوا غير مجرد أرقام ونسب إحصائية في ماكينة العمل والإنتاج. أما القلب والعقل فلا يقاس إليهما شيء.

ولنتابع هذا الحوار عندما راح عبد القوي يحاور عبد الله كصديق.
ـ الحارة شيء وأهلها شيء آخر.
وبعد الصمت يعاود عبد القوي:
ـ الحارة كل لا يتجزأ من العسير أن أعرف ما ينفعها وما يضرها،

أما أهلها فأفراد لا حق لهم وتتعدد مشكلاتهم بتعدّد أهوائهم.

يقول عبد الله:

ـ ليس ثمة يقين؟

ـ بلى.

ـ مجرد احتمال؟

ـ نطقت بالصواب.

ـ وبالنسبة المئوية لكلا الاحتمالين؟

ـ نقل ٥٠ ٪.

ـ ٥٠ ٪.

وهكذا يصل بنا نجيب محفوظ إلى الحقيقة الشعبية. كما وصل بها إلى عبد الله، وكشف عن مأساة الشيخ مروان والاستاذ عنتر.

لذلك إذا سئل عبدا الله:

وهل أنت سعيد؟

فابتسم عبد الله ابتسامة لا تخلو من حزن وقال:

بنسبة لا تقل عن ٥٠ ٪.

والحارة أيضاً مسرح لأفكار مطلقة ففي قصته الحوارية (التركة) يوظف الحارة لها فهي التي يمكن أن يكون فيها ولي الله ويعود الابن بعد زمن باحثاً عن تركة الولي الصالح. ليجد أكداساً من الكتب تمثل الإرث المعنوي أو الروحي. وأموالاً تشغله عن الموروث الديني، وبينما هو في غمرة الانشغال بالمادة، ويقتحمه رجل يدعي أنه من الشرطة ويدور الصراع ويقبض عليه وفتاته ويثبتهما بالقيد، ثم ينهب الأموال والكتب أيضاً.

ولذلك مدلول وظفت فيه عناصر بشرية تنسجم مع عناصر

المكان ويكشف عن المدلول البعيد.. رجل الشرطة بهيأة أخرى ليحوّل بيت ولي الله إلى مصنع إلكترونيات.

وبذلك فالسلطة قد استولت على كل شيء التراث الروحي، المادي العلم... والكل مجرد حالات فردية لا وزن لها.

ـ من المصرية إلى العالمية:

لقد استطاع نجيب محفوظ أن ينقل الثقافة المصرية أو قل العربية بالمعنى الاصطلاحي للثقافة إلى العالمية حيث وظف هذه الأماكن لنقل تراثها بتصويره الأدبي لفنون العمارة في المكان وجماليتها العربية. بل جعلها من عوامل التكامل للفنية المحفوظية في بناء الرواية والقصة. ومضى في ذلك شاؤا بعيداً. فلم يكتف بمهمة رصدها كديكور ومكملات لمعالم المكان، وإنما عمل على استحيائها وأبرز دلالتها السيكولوجية والروحية شخوص رواياته. كتأثير ضريح الحسين على أهل الحي كما هو على أهل مصر ففي الثلاثية خصوصاً (بين القصرين) نجد (أمينة) قد هرعت لتلبي دعوة الحسين الصبي (كمال) راح يطوف من حول المقام يتوسل به دعاء إلى الله ليعيد السيد عبد الجواد أمينة وعندما يسقط زهرة أبنائه يقف السيد عبد الجواد باكياً نادماً أمام ضريح الحسين.

وهذا التوظيف للجانب الروحي برز أيضاً في (اللص والكلاب) متمثلاً ذلك العابد الذي أوى إليه سعيد مهران ويحتشد لديه المريدون يؤدون الذكر في حالة الوصال الروحاني.

إنه قد نقل بذلك الحضارة المكانية... مادةً وروحاً.. وبذلك

يقدم روح الشرق كله. كما يتعامل مع المكان كقوة فاعلة فهو يبرز الزمان كقوة معنوية مؤثرة ومن ثم فقد جاء معبراً لكل هذه القيم الحضارية إلى خارج حدود المحلية. . . تتلقفها حضارات الغرب. . . بل جدير بأن يسمى بالعناق العالمي للأدب النجيبي. . بمفهوم العالمية من خلال تلقي قارئها له. . تماماً بالمعنى الذي قصده نجيب محفوظ.

إن هذا الحشد لرموز الحضارة العربية في أدب نجيب محفوظ من خلال روافد الحي الشعبي. . ذات سحر خاص عبقه بطقوس تمثل القيم المرتبطة الأصلية بالموروث التراثي والشعبي. . هو ما يدفعنا بالنظر إلى مشابهاتها من ثقافات العالم الثالث خصوصاً أدب أمريكا اللاتينية، وما حملته في جذورها من روح مثلت نقلة كبيرة في الأدب اللاتيني. . . حتى أنه في مرحلته المعاصرة عندما خرج إلى العالمية بكتابات روائية وأبرزهم (غارسيا ماركيز) الحاصل على نوبل عن روايته مائة عام من العزلة.

وإذا كانت أمريكا اللاتينية ــ اليوم ــ تعد من دول العالم الثالث تصنيفاً وثقافياً بالمعنى الاصطلاحي العام، فإنها شقيقة لكل دول العالم الثالث في تلك السمات. . ومنها إفريقيا وبما يحمله تاريخ أمريكا اللاتينية يؤصل وجوداً للثقافة الإفريقية يعود إلى القرن السادس عشر. . ومثل ذلك جذوراً وروافد في الأدب اللاتيني.

فهنا وهناك الأدب قد تأثر بعالم الفقراء وهو المعنى المرادف للعالم الثالث والتفسير المباشر لمغزاه، وهذه الثقافة عموماً في جذورها العميقة لا تنفصل عن الروافد التي نجحت الحضارة الإفريقية في بثها في إطار الأنتربولوجيا الثقافية والأنثروبولجيا

التطبيقية.. فالإنسان انثولوجياً ما هو إلا قوة وهذه القوة قد وعتها فنية الإبداع المحفوظي، فكانت ديناميكية المعنى الشمولي للإنسان بغض النظر عن الجزئيات والتفاصيل المحلية. وهكذا جاءت أبرز شخوص رواياته.. فإن محجوب عبد الدايم نظير لنمط من ثقافات أخرى، والسيد عبد الجواد نظير لنمط نلقاه في المرحلة الرعوية للمجتمعات التقليدية.

ـ القوة الكامنة في الزمن:

وهذا المفهوم أيضاً يصدق على الأشياء العادية، فهي قوة فاعلة مثل ظاهرات الحضارة المتمثلة في الموروث والمبتكر منها. كما أن المكان والزمان قوتان، وهذا المفهوم الضارب في أعماق الحضارات بدءاً من البدائي والقبلي متغلغلاً بأنماط مهذبي يفعل التطور والتغيير. وهكذا نجد أن المكان والزمان (الحارة والحدث الأولي شاملاً المناخ الحيوي والمكاني) والثاني هو التقلبات، فإن الزمن كقوة أيضاً هو عنصر حيوي لعب به نجيب محفوظ لإبراز التغيير وعدم الثبات هكذا حدث في (حضرة المحترم) وقد سبق عليه عندما لفظ المجتمع عازف الربابة كما في (خان الخليلي) فقد جاء عصر الراديو.

إن الحدث يوازي الزمن والزمن يعني وقوع الحدث إن لم يكن صيرورته.

والذي لا جدال فيه أن الزمن عالمي، فقد استطاع نجيب محفوظ أن يوظفه ليعطي المعاني العالمية القيمة والمدلول. إنه

الكشف عن القوة الكامنة في الزمن وهي فكرة أزلية ارتبطت بالشعائر والطقوس والأمور الروحية منذ عهود سحيقة سواء في المجتمعات البدائية القبلية حتى مرحلة الدايانات السماوية.. فالزمن مدلول للقوة الفاعلة في الكون.. ويكشف عن ذلك منذ بدأت المرحلة الزمنية أو التاريخية في أدبه ففي رواية(عبث الأقدار) ينادي بالقوة من أجل الشعب.. الصراع الغاشم بين قوتين: إرادة الحاكم وقوة الشعب وفي روايته (رادوبيس) تتجلى القوة الكامنة في العالم الروحي غير المنظور وهو يجوس خلال عالم الكهنة المحاط بالأحاجي والألغاز ثم في (كفاح طيبة) تطفو قوة الشعب برمته حاكماً ومحكوماً لمجابهة غارات الهكسوس.

وفي الروايات الثلاث تأكيد على إبراز هذا المدلول (أي تأثير القوة الفاعلة في الكون) وجاءت متتابعة تاريخياً.

وكذلك في مرحلة الواقعية قدّم للقوة مكانتها من خلال الثلاثة، فلعب الزمن والقوة معاً الدور البارز في تسلسل الأجيال.. وهكذا صارا أهم العوامل المحركة للحديث أو المدلولات الناجمة عنه.

ولعل نجيب محفوظ قد تعامل مع المفاهيم على أساس ما تنطوي عليه من قوى فعالة، وهو في ذلك يتعامل مع الفكرة الفلسفية سواء في فلسفة الحارة وفلسفة العالم الثالث وفلسفة الخير والشر.. إلى فلسفة المقهى كظاهرة حوارية، إنه أسلوب ينطلق من كونه ــ أي نجيب محفوظ ــ شخصية درّجت على أسلوب الفلسفة كدارس لها ثم متخصص في أحد فروعها (فلسفة الجمال) إلى نظرته للحياة في إطارها الأدبي الإبداعي ليس من خلال الحدث فقط ولكن من خلال الفكر الذي يجب أن يفرز عن ذلك الحديث ويفسره لنا.

ولذلك ففي أعمال كثيرة نجد الحوار قلما يكون حسياً. . إنه ينطلق من المدرك العقلي كما في ملحمة (الحرافيش) وفي (خمارة القط الأسود).

ـ الانتصار للغة العربية:

ولذلك فإن الحدث الحسي مثل مواقف الجنس المتوالية في أعماله ليست لذاتها. ولكن لما ورائها من مدلولات تدفع على التفكير في الموقف وتفسير أبعاده و(زهرة) في (ميرامار) برغم محاولات سرحان البحيري إيقاظ الجانب الحسي لديها فإنها وبرغم تدني ظروفها وأميّتها كانت تعمل لتغلب العقل. . ورأت أن تكسر أغلال الأميّة بتعلم القراءة والكتابة.

وإذا كان الفكر أو المدرك العقلي سمة غالبة على المستنبط من الإبداع الأدبي النجيبي فإنه يقدم عالماً لا يختلف عليه الإدراك. فالعقل مشترك في النوع الإنساني. . ولا يخدع خداع الحس وهذه سمة في عالمية الإنسان مما يجعل التعبير عنه بنفس المنطلق ليصبح تعبيراً عالمياً. . وهذا مما صبغ إبداع نجيب محفوظ بمقومات العالمية.

وهكذا يقدم المجتمع المصري كله ممعناً في المحلية طارحاً إشكالياته مرتبطة بالقضايا المطلقة كالخير والشر والحياة والموت. كما أن الفكرة التي تطفر مع نهاية كل إبداع، كأنها تعلن عن المصلح الاجتماعي الذي شخص الحدث وقدم الفكرة الصائبة.

كذلك نجد أن الفردية الباحثة عن المخرج بعد فشل النظريات الجماعية التي طحنت الإنسان في التجربة الماركسية. التي يثبت في كل يوم فشل أفكارها وتطبيقها في إطار الجماعية المزعومة وهذا الواقع البارز مما دفع الرؤية المحفوظية إلى تمثيل الواقع المحلي دون أن ينفصل عن الواقع العالمي. ولذلك أصبحت الشخصية الفردية المحورية البارزة للعمل الأدبي مثل سعيد مهران في اللص والكلاب، وعثمان بيومي في حضرة المحترم، ومحجوب عبد الدايم في فضيحة في القاهرة، وحسين في بداية ونهاية بل السيد عبد الجواد في الثلاثية.

ومن روافد العالمية أيضاً في اللغة.. ولنجيب محفوظ موقف من اللغة العامية في الأدب عندما أعلن أن اللغة العامية من جملة الأمراض التي يعاني منها الشعب والتي سيتخلص منها حتماً حينما يرتفع، وأنا أعتبر العامية من عيوب مجتمعنا مثل الجهل والفقر والمرض.

ويضيف نجيب محفوظ:

اللغة العامية حركة رجعية واللغة العربية حركة تقدمية. واللغة العامية حصار وتضييق وانطواء على الذات لا يناسب العصر الحديث الذي ينزع للتوسع والتكامل والانتشار الإنساني.

ولعل أنصار العامية بعد مقولة نجيب محفوظ يزدجرون ويعزفون عن اللغة العامية التي تقف حائلاً أمام الأدب في العبور إلى الحدود العربية.. ناهيك عن اللغات العالمية.

٦ ـ دراسات متفرقة
للمراجعة والتطبيق
عن الحوار في... الطريق[1]

لعل أضعف ما في سيناريو فيلم الطريق هو الحوار.. وإليه يرجع السبب في أغلب ما يؤخذ عليه.

وصحيح أن السينما صورة قبل كل شيء غير أن الحوار هو أحد عناصرها الأساسية، ولا مانع أن يكون له الصدارة إذا اقتضى الأمر في بعض الظروف كما يصح أن يكون لأي عنصر من عناصرها هذا الحق، وإن بقيت الصورة هي السائدة على وجه العموم.

والمسألة في صميمها عملية توازن بين الإمكانيات، ومعرفة دقيقة بدور كل عنصر. وما يحدد هذا الدور هو طبيعة الموضوع نفسه. ومن هذه القصة بالذات يحتل الحوار مركز الصدارة في لحظات عديدة مما جعلها أكثر قصص نجيب محفوظ اعتماداً على الحوار في الكشف عن أبعاد شخصياتها، وعلى الأخص «إلهام» التي

---

(١) نص الدراسة كاملاً بمجلة (المجلة) ـ العدد ١٠١ مايو ١٩٦٥.

لا نكاد نعرفها إلا من خلال مواقفها الحوارية مع صابر، وقد عني نجيب محفوظ بحوار القصة عموماً عناية ملحوظة، وكان جديراً بالسيناريست أن يبذل عناية مماثلة.

ولكننا نفاجأ كثيراً بقفزات في الحوار، فتنتقل من فكرة إلى أخرى بروابط واهية، ونجد عبارات مرصوصة، ونصل إلى نتائج دون مقدمات. فمثلاً يدور بين إلهام وصابر الحوار التالي فوق البرج:

ــ حاجة غريبة.. من ساعة ما جيت هنا وأنا شايف كل شيء حوالية.. عالي.. وبعيد.. وضخم..

ــ الفراغ هو اللي بيخليك تشوف كده.

ــ لكن دي الحقيقة يا إلهام.

ــ الحقيقة موجودة في نفوسنا احنا يا صابر.. ولو كنت عاوز تبقى انت السيد يبقى لازم أولاً تنتصر على كبر عدو للإنسان اللي هو الفراغ.

وهنا ينظر إليها بإعجاب فتردف في تواضع وهي تبتسم.

ــ دا كلام قريته.

ــ أنت مخك كبير قوي.

ــ ها.. ها.. الحكاية إني عايشة على الأرض يا صابر.

كيف يكون الفراغ هو السبب في رؤية صابر للأشياء بأنها عالية وبعيدة؟ وما معنى الفراغ هنا! من المعقول أن يكون السبب فيما ينتاب صابر من شعور بأن كل شيء عالٍ وضخم وبعيد هو شعوره الدفين بضآلته وضياعه وعجزه. ذلك أن هناك علاقة تضاد بين الشعورين وهذا أمر طبيعي فالإنسان يشعر بضآلته أمام الضخم،

ويضعفه أمام القوي، وبفقره أمام الغني. ولكن لا علاقة بين ما قاله صابر والفراغ. ولا يقبل من إلهام الشخصية الواعية الواضحة أن تقرر بينهما علاقة ما.

وكيف تم الربط بين هذه العبارات الثلاث: (١) الحقيقة موجودة في نفوسنا يا صابر. (٢) ولو كنت عايز تبقى انت السيد. (٣) يبقى لازم أولاً تنتصر على أكبر عدو للإنسان اللي هو الفراغ. فالعبارة الثالثة لا يمكن أن تكون بأي حال التسلسل المنطقي للعبارتين السابقتين والتسلسل المنطقي لها يمكن أن يكون كالآتي مثلاً: الحقيقة موجودة في نفوسنا يا صابر ولو كنت عايز تبقى أنت السيد يبقى لازم تؤمن أولاً بأنك سيد. غير أن هذه العبارات حتى بعد تعديلها لا تقدم ما له أهمية.

وصحيح أن قول إلهام «الحكاية إني عايشة على الأرض يا صابر» كان رداً منطقياً على قول صابر بأن مخها كبير. ولكن ما علاقة هذا بما سبقه من كلام عن الفراغ والحقيقة الموجودة في نفوسنا؟

ومن الواضح أن هذا الجزء من الحوار يبدو في جملته محاولة سطحية للتفلسف. وليست هذه هي المحاولة الوحيدة من نوعها، بل نجد لها أمثلة من كل مقابلات صابر بإلهام.

وليس الحوار الجيد هو ما يقدم الكلمة المناسبة. بل أيضاً ما ينتهي في اللحظة المناسبة التي تبرز معناه. فعندما تصرح إلهام لصابر عن موقفها من أبيها الذي تركها طفلة تقول له:

ــ في الحقيقة أنا رتبت نفسي من زمان على إن ما ليش أب.

ـ لكن دا اللي حايديكي الحرية والكرامة والسلام اللي اتكلمنا عنهم.
ـ دول أنا بالاقيهم في شغلي يا صابر.
ـ يعني نسيتي إن لكي أب عشان ما انتش محتاجه له.
ـ أنا برضه مش محتاجه لماما لكن باحبها وما أقدرش استغنى عنها.

ولو توقف الحوار عند هذا الحد مع حذف عبارة «اللي اتكلمنا عنهم» التي لا لزوم لها من قول صابر، لحصلنا على ترجمة سليمة، لموقف إلهام من أبيها، ترجمة فيها اختصار وتركيز وتضع مضامين الحوار القصصي في القالب الدرامي المطلوب. لكن الحوار بينهما يستمر للأسف بما يضيع تأثير ما سبق وهو الأهم. والعجيب أن صابر بعد قول إلهام إنها تحب أمها رغم عدم حاجتها إليها، يسألها:

ـ عشان بتلاقي عندها الحنان.

وترد عليه:

ـ طبعاً.

فكيف يستقيم هذا مع إنكارها أنها في حاجة إلى أمها؟

ثم يحولنا الحوار إلى موضوع آخر يصوغه في عبارات رنانة عن الحنان وإعجاب صابر بإلهام.

والمثال التالي نموذج للحوار الركيك، والسبب أنه غير «مستقطب» أي لا يسير في قطب واحد بحيث تكون نهايته هي النهاية الحتمية لبدايته، وإنما نجد العبارات تتشعب ويصبح الاتجاه الذي تأخذه ليس هو الاتجاه الحتمي لتتابعها وإنما هو ما يفرضه الكاتب

لينتهي به إلى ما يريد.

إلهام: قد كده هو مهم بالنسبة لك؟
صابر: أكثر ما انت متصورة.
ـ بس ده أخوك لو ظهر حايشاركك في الثروة... انت مش سبق قلتلي أن والدك غني وعنده أملاك في اسكندرية.
ـ أيوه وأنا اللي بادير أملاكه شغلة متعبة قوي.
ـ تبقى نظرتي صح.. بتجري ورا أخوك الجري ده كله مع أنه مش في مصلحتك يعني.. إنسان نبيل.

ويكفي هذا القدر من الحوار الذي يستمر على هذا المنوال طوال المشهد. ولو أردنا أن نقرب نفس الحوار إلى الشكل المطلوب لكان مثلاً كالآتي:

قد كده هو مهم بالنسبة لك.
ـ أكثر ما انت متصوره.
ـ بس ده أخوك لو ظهر حايشاركك في الثروة.
ـ وليه لأ.. مش حقه.
ـ أنت إنسان نبيل يا صابر.

إن كل لقطة في الحوار يجب أن توضع في مكانها. وكل عبارة يجب أن تكون لها وظيفتها. وإن كان من المطلوب أن يوهمنا الحوار بواقعيته. فلا يعني هذا أن يكون صورة مماثلة لما يدور في حياتنا اليومية من حوار مشوش مضطرب. وأهم ما يتسم به الحوار الغني هو أن يكون حواراً جدلياً مثيراً كل عبارة فيه تدفعنا إلى ما يليها. ومما هو جدير بالذكر أن القصة مليئة بهذا النوع من الحوار

الذي هو في الواقع حوار درامي أصيل، وكان جديراً بكاتب الحوار للفيلم الإفادة منه.

ـ الحوار والشخصية:

ومن الحوار ما يفقد الشخصيات طرافتها ويضعها في قوالب محفوظة مثل قول كريمة لصابر: «عاوز ترجع اسكندرية تاني يا خاين» وعندما يعرض صابر على كريمة الهرب ثم يتراجع عن فكرته بقوله: «لا.. التاريخ مش حايعيد نفسه قدامي». وتقول بسيمة عمران لابنها في حوار طويل ذي طابع ميلودرامي: «هو السبب... هو.. بعدما اتجوزني في السر.. بقى يعرف كل يوم واحدة جديدة.. سابني وحيدة.. سابني وحيدة ضايعة في قفص من ذهب.. وأنا في أحلى أيام عمري، خلاني أفتح لأول ايد خبطت على بابي.. وأسمع لأول كلمة حلوة رنت في وداني.. لكن من بختي.. الايد كانت ايد بلطجي.. والصوت.. صوت شيطان.. ولقيت نفسي هربانة هنا في اسكندرية. ابتديت فقيرة في مندرة.. وبعدها بقت تجارة..».

إن هذا الوصف لهروب الأم وتبريرها لسلوكها لم يأت بالقصة الأصلية بل على العكس فهي في القصة تلوم نفسها ولا تحمل الأب مسؤولية هروبها، والفارق كبير بين الموقفين. وما أراده نجيب محفوظ: أن يحتفظ للأب بفمهومه المطلق، ويلقي المسؤولية على الإنسان الذي هرب دون تبصر. وجاءت العبارات هنا قديمة مستهلكة. وحذف مثل هذا الكلام أفضل من ذكره.

أما المثال التالي فأقدمه للمقارنة بينه وبين الأصل. وهو مقتبس عن المشهد الذي يكشف فيه صابر عن سر أبيه لإلهام.

ــ أنا زعلانة منك يا صابر.. يومين بحالهم لا أشوفك ولا تكلمني في التليفون.

ــ كنت في الدوامة اللي أنا فيها.

ــ وحصلت حاجة جديدة.

ــ (كالحالم) متهيألي إني شفته امبارح.

ــ مين؟

ــ (بلا وعي) أبويا.

ــ (بدهشة بالغة) أبوك؟

ــ سيد الرحيمي.

ــ مش بتقول أنه أخوك.

وهنا ينتبه صابر إلى زلة لسانه ويبدو له أن التراجع غير مجد فيتكلم بسخرية كمن يخاطب نفسه..

ــ يظهر ان الكذب ما فيش منه فايدة.

وفارق كبير في تحديد شخصية صابر في السيناريو عندما يكشف عن أبيه دون قصد بفعل زلة لسانه ثم يستسلم، وبين صابر في القصة يكشف السر قصداً حتى يريح ضميره. إن إلهام تعود ــ في القصة الأصلية إلى موضوع البحث عن عمل جديد له بالقاهرة، مما يزيد حدة الصراع في داخله بين حبه لها، ورغبته في الابتعاد عنها حرصاً عليها، وتحت ضغط إلحاحها عليه واهتمامها البالغ به ينهار وينفجر بالاعتراف.

ـ إلهام، إني أحبك، أحبك من كل قلبي، ولكن كذبت عليك.
رمقته بدهشة وهي تسأل:
ـ متى وكيف كذبت؟
ـ كذبت عليك بدافع حبي نفسه.
ـ لا أفهم شيئا.
ـ قلت لك إني أبحث عن أخي والحقيقة إني أبحث عن أبي.
ـ أبوك.
ـ أجل. أبي هو الذي أبحث عنه.

وهكذا ينكشف لنا الجانب الطيب من صابر بشكل أوضح، ويبرز الصراع الذي يحتدم داخله.

ومن نفس المشهد نقتطف هذا الجزء من الحوار.

ـ واية اللي يخليك تكذب علي أنا يا صابر؟
ـ علشان باحبك عشان لو قلتك الحقيقة حاخسرك.
ـ ودا معقول يا صابر.
ـ إلهام... مش حاجني أكتر من كده.. أنا إنسان مفلس جاهل ماليش بيت ولا أهل.. أنا غشيتك في كل حاجة.
ـ حتى في حبك ليه؟
ـ بكل أسف دي الحاجة الوحيدة اللي ما غشتكيش فيها.
ـ يبقى أنا مسامحاك في أي حاجة ثانية.
ـ لا يا إلهام أنا أجرمت اللي خليتك تحبي واحد زيي.
ـ عشان الفلوس؟
ـ الفلوس وكل حاجة.
ـ صابر احنا بنحب بعض.. دا كفاية علينا.. وحانحل كل مشكلة

تقابلنا.

وأصل هذا الجزء في القصة هو ما يلي: ــ

ــ إني أفهم جيداً لماذا كذبت علي.

ــ الأفظع من ذلك إنني جعلتك تحبين شخصاً غير جدير بحبك.

ــ وحبك أهو كاذب؟

ــ أبداً، مطلقاً، أحبك من كل قلبي.

ــ (وهي تتنهد) والحب هو الذي ردَّك إلى مصارحتي بالحقيقة.

ــ أجل هو ذلك.

ــ أذن فعذرك واضح.

ــ ولكنه يطالبني أيضاً بالابتعاد عنك.

ــ (وهي تزدرد ريقها) ولكن بالله لماذا؟

ــ مفلس ولا أهل لي، ولا أصلح لشيء..

ــ الإفلاس لا يهم فهي حالة مؤقتة، والأهل لا يهمون فما حاجتنا إليهم، ولكنك تصلح لأشياء كثيرة.

قد يبدو الخلاف بينهما طفيفاً، وذلك أنهما يتقاربان في مضمون ما يقدمانه من معلومات، وهو أن إلهام تتمسك بصابر بعد اعترافه. ولكنه خلاف كبير في تحديد شخصية إلهام، ونوعية موقفها في التمسك بصابر. فبينما هي في القصة تقرر بشكل حاد يبرز إيجابيتها «أني أفهم جيداً لماذ كذبت علي» وتنتهي بما يؤكد طابعها العملي الواقعي بقولها «الإفلاس لا يهم فهو حال مؤقتة، والأهل لا يهمون فما حاجتنا إليهم، ولكنك تصلح لأشياء كثيرة»، نجدها في الفيلم تسأله في سلبية «وأيه اللي يخليك تكذب علي أنا يا صابر» وتنتهي بهذه العبارة الرومانتيكية غير المحددة «صابر احنا بنحب بعض..

واكفاية علينا وحانحل كل مشكلة تقابلنا». وفي الواقع أن هذه المقارنة تحدد لنا نوع الشخصية التي تحولت إليها إلهام في الفيلم.

ولا يخفى أنه كلما كانت الشخصيات أكثر إيجابية، كان الصراع أكثرة حدة، والحوار أكثر جاذبية والحوار الجيد هو ما يعبر عن الصراعات الظاهرة، ويكشف عن الصراعات الباطنة، والنموذجان السابقان من القصة يمثلان هذا النوع من الحوار. ولكن كاتب حوار الفيلم لم يستطع الإفادة منهما كما يجب.

وما ذكرناه مجرد أمثلة.

٧ ـ عن الحوار وإخراج مشاهد الحوار في «قصر الشوق»

● عن الحوار:

الحوار في فيلم قصر الشوق، حوار غزير، وكأن الغرض منه أن يملأ أكبر قدر ممكن من شريط الصوت. وترجع غزارته إلى:

(أ) اعتماد السيناريو عليه في تقديم المعلومات بدلاً عن الصورة. فنحن نسمع مثلاً عن بيت خديجة وعيشة في السكرية أكثر مما نرى.

(ب) عدم الاكتفاء بالصورة وتكرار نفس المعنى أو تطويره بالكلام. فلا يكتفي الفيلم مثلاً بما يظهر على وجه الأم من آلام عند ذكر فهمي حتى تصاب بالإغماء، وإنما يدفع الأم إلى التعبير عن مشاعرها أيضاً بحوار طويل مع الخادمة عن شدة آلامها بفقدانه.

(ج) الاعتماد عليه في الحصول على بعض المواقف الفكاهية مثل «الردح» بين الأختين عيشة وخديجة. و«الردح» بين زبيدة وزنوبة في دكان الصائغ.

(د) وهذا فضلاً عن المشاهد التي تعتمد على الحوار أصلاً مثل

مشاهد اللقاء بين كمال وأصدقائه في كشك حديقة آل شراد.

ورغم أن السيناريو يعتمد هذا الاعتماد الكبير على الحوار في الوصول إلى ما يريده من تأثيرات نجد الحوار رخواً لا يهمه الاقتصاد في العبارة. ولا يصل إلى هدفه مباشرة وبسرعة وإنما بعد ثرثرة طويلة. ولا يكاد يوجد مشهد من مشاهد الحوار دون ثرثرة لا فائدة منها. ولنأخذ مثلاً مشهد كمال مع أمه بعد أن استردت وعيها أول الفيلم.

كمال: ازاي الحال دلوقت.
الأم: الحمد لله.
وهي تتحسس خده في حنو: قلقتك يا حبيبي.
كمال: أنا كنت حاصحى لوحدي أصلي الفجر.
أم حنفي: سيبتي اكبر يا ستي.
كمال: انت السبب.. لازم قعدتي تقوليلها كان وكان ويا عيني..
أم حنفي: لا والنبي ما فتحت بقي بسيرة المرحوم.. هي اللي مش عايزة تبطل سيرته أبداً.
كمال: وبعدين يا نينا احنا مش اتفقنا وسلمنا أمرنا لله.. فين الصبر والإيمان.. فين سجادة الصلاة.
أمينة: اعذرني يا حبيبي مش قادرة انساه..
كمال: كلنا زيك يا نينا.. فهمي ما يتنسيش أبداً.. ده ما كنش أخويا.. ده كان حبيبي وصاحبي الكبير ومعلمي..
أمينة: كأنه ما كان.
كمال: الله يرحمه.. ادعيلي يا نينه عشان ربنا يوفقني واقدر

أعوضك اللي كنتي بتتمنيه لفهمي.

أمينة: قلبي من جوه داعيلك.

كمال: طيب اضحكي بقى.

أم حنفي: فرفشي يا ستي النهاردة عيد.

كمال: بحق اعملي لنا لقمة القاضي خديجة وعيشة حايفطروا معانا.. وعلى فكرة أنا بقيت راجل معايا بكالوريا لازم كل يوم إفطر لقمة القاضي وأتعشى لحمة.

أمينة: من عيني يا حبيبي.

فالغرض من هذا المشهد هو تقديم كمال من خلال التسرية عن أمه وعلى ذلك من الممكن أن نكتفي من الحوار بما يلي..

كمال: ازاي الحال دلوقت؟

أمينة: الحمد لله.

(ثم نترك الكلام الخاص بقلق الأم على كمال وثرثرة كمال مع الخادمة ونتتقل مباشرة إلى)

كمال: احنا مش اتفقنا وسلمنا أمرنا لله.

(ولا داعي في رأيي لقوله: «وبعدين يا نينا فين الصبر والإيمان فين سجادة الصلاة» لأنه استطراد لنفس المعنى).

أمينة: اعذرني يا حبيبي مش قادرة أنساه.

(ثم نحذف كلام كمال عن فهمي الذي لا ينسى وتعليق الأم كأنه ما كان ونتتقل إلى).

كمال: الله يرحمه.

ثم نواصل إلى نهاية الحوار الذي يطلب من أمه أن تدعو له

ويدعوها أن تبتسم وأن تعدّ له من اليوم طعاماً خاصاً.

ومثال آخر من مشهد الأم مع الأب عندما تطلب منه رفع مصروف ابنها كمال. فبدلاً من أن يبدأ المشهد بالحوار المطلوب نجده يبدأ كما يلي:

أحمد: النهاردة وراكي شغل كتير يا أمينة.
أمينة: ربنا يقدرني.
أحمد: ما تنسيش خليل جوز عيشة بيحب طواجن الفريك بالحمام. وابراهيم جوز خديجة..
أمينة: بيحب المسقعة أنا عارفة.. كله حايكون جاهز، عقبال ما نعمل عزومة الليسانس يا رب. يتنهد طويلاً ثم يقول:
أحمد: إيه..
أمينة: ربنا يخليك لنا ويفضل البيت مفتوح بحسك.

وهذا الحوار لا يقدم جديداً. إذ أن خبر قدوم عيشة وخديجة وزوجيهما وأولادهم سبق ذكره مرتين الأول على لسان أم حنفي والثانية على لسان كمال. ولا داعي هنا لتكراره. ومع ذلك نجد هذه الثرثرة بلا مبرر قبل أن تدخل أمينة في الحوار المقصود لرفع مصروف كمال.

وقد يبدو أن مثل هذا الكلام مطابق لما يجري في الواقع. فنحن في أحاديثنا نثرثر كثيراً وندخل في متاهات وتفرعات قبل أن نصل إلى هدفنا. ومجموع ما نستعمله من عبارات وألفاظ يفوق كثيراً ما نحتاجه بالفعل للتعبير عن غرضنا ولكن من البديهات الفنية أن الحوار الفني هو الحوار المركز. البعيد عن الثرثرة. فالثرثرة تعمل

على تفكك العمل وتتحلل بها حبكته.

وقد ضاعف إحساسنا بهذه الثرثرة طول مشاهد الحوار، والتحامها ببعضها.

ومن الأمثلة على طول مشاهد الحوار مشهد يدور في دكان السيد عبد الجواد. نرى زنوبة وقد جاءت تسترضي السيد. وقبل أن ينتهي الحوار بينهما يقبل السيد عفت وتخرج زنوبة. ويدخل السيد عبد الجواد مع السيد عفت في حوار بخصوص رغبته في الانفراد بزنوبة، ثم يخرج عفت ويدخل يَس يطلب من والده الموافقة على زواجه من مريم.

وفضلاً عما في هذا المشهد من حوار طويل فإن عملية دخول الممثلين وخروجهم أشبه ما تكون بعملية دخول الممثلين وخروجهم في مسرحية رديئة. حيث يبدو الافتعال في خروجهم لترك فرصة لدخول الممثل الآخر يلقي حواره ثم يخرج الثاني وهكذا..

وكان من الممكن للإخراج أن يعالج هذا العيب الموجود بالسيناريو الذي يتكرر أكثر من مرة. وكم من أفلام أخذت أصلاً من مسرحيات وكانت أفلاماً ناجحة. ولكن الإخراج لم يكن أرفع من مستوى السيناريو.

إخراج مشاهد الحوار:

إن الأفلام الجيدة المأخوذة عن مسرحيات مثل «منظر من فوق الجسر» المأخوذ عن مسرحية آرثر ميللر، أو «الدور العليا» المأخوذ

عن مسرحية نوريس، لا يشعر المشاهد فيها بضغط كمية الحوار رغم ما للحوار في هذه الأفلام من دور أساسي يفوق أهمية دوره في أي فيلم آخر. ولا يرجع ذلك إلى أن الحوار مركز ومترابط بل يرجع أيضاً إلى مستوى الإخراج.

والإخراج الجيد لمشاهد الحوار هو ما يمنح الكاميرا فرصة المساهمة في التعبير بالصورة عما يؤكد معاني الحوار. وإذا عجز عن ذلك فهو يلجأ إلى تحريك الممثلين وتحريك الكاميرا بحيث يطرد أي بادرة ملل تتسلل إلى المشاهد وبالطبع لا تكون حركة الممثلين أو حركة الكاميرا اعتباطية كيفما أتفق، وإنما هي دائماً حركة محسوبة.

وهذه المبادىء يعرفها حسن الإمام نفسه بدليل أنه يلجأ إليها نوعاً في مشاهد الرقص والغناء التي ركز عليها اهتمامه.

وفيما عدا مشاهد الأنس والقرقشة التي استأثرت بجهد المخرج بدت الكاميرا بليدة غير معبرة، وكسولة ثقيلة الحركة. ونرى الممثلين في معظم المشاهد يواصلون الكلام وهم جالسون أو واقفون في لقطات طويلة تكاد تنعدم فيها الحركة على وجه العموم، كما تم في المشاهد التي تصور كمال مع اصدقائه في كشك حديقة آل شداد، أو كمال مع فؤاد الحمزواي بالقهوة أو كمال مع يّس في البار، أو مع عايدة عندما اعترضها في الطريق يعاتبها على انقطاعها عنه ويطلب منها الصفح ويكاشفها بحبه، أو المشهد الذي يصوّر محاولة سائق الحنطور اجتذاب يّس وزنوبة إلى عربته. وإن قلل من رتابة المشهد الأخير خفة ظل الممثلين وروح الفكاهة في الحوار.

ونتيجة لتكاسل الإخراج عن الإفادة بإمكانية الصورة على التعبير والاعتماد الكلي على الحوار أحياناً أن فقر الفيلم بعض التأثيرات الهامة التي كان لا بد للصورة من إضافتها، وأشار إليها السيناريو بالعقل. ولنأخذ مثلاً هذا الجزء من المشهد الذي نرى فيه الأصدقاء يتبادلون التهاني بالنجاح. ويبارك كمال لحسن نجاحه فيسأله حسن: «في دهشة ارستقراطية».

حسن: ايش عرفك.
كمال: آنسة عايدة كانت في الشباك صدفة وأنا داخل. (ينظر حسن إلى كمال وهو يداري غيظه ساخراً..)
حسن: ما جبتلناش معاك شوية بخور من الحسين..
كمال: تعالى الحسين واحنا نبخرك.
«تعلو ضحكات إسماعيل وحسين»

فقد صور هذا الجزء ضمن لقطة عامة واحدة لكل مجموعة الأصدقاء فلم نتبين إطلاقاً «دهشة حسن الأرستقراطية أو نظرته إلى كمال وهو يداري غيظة ساخراً» كما نص عليها السيناريو. وأهمية هذه النظرة أنها تلمح إلى بذور الصراع بينهما حتى لا تفاجأ به فيما بعد. كما أن إبراز هذه النظرة بلقطة قريبة أو متوسطة مثلاً كان سيدعم حوار حسن الساخر الذي يعبر عن حقده الدفين على كمال وهو يسأله عن البخور، ومن هذه الحالة تصبح دعوة كمال له «تعالى الحسين واحنا نبخرك» دون أن يفطن إلى حقده، فكاهة تثير الضحك. وإثارة الضحك مما يهم حسن الإمام لا شك. لكنه فقد الحصول عليها كما فقد فرصة التلميح الفني للصراع بين كمال وحسن حول عايدة. ففقد بالتالي الحوار قيمته وظهر مجرد ثرثرة

لملء الفراغ. وعندما يضحك الممثلون على الشاشة لنكتة كمال لا يشاركهم أحد من المشاهدين.

ومثال آخر على تكاسل الإخراج عن الإفادة من قدرة الصورة على التعبير وإبراز معنى الحوار، نجده فيما يجري أيضاً بين كمال وحسن، عندما أراد الأخير أن يستبعد عن ذهن الأول حب عايدة له ويلمح لكمال بأن بينهما (أي بين حسين وعايدة) حب متبادل. إن السيناريو يصور الموقف كما يلي:

حسن: (وهو يهز كتفه مؤكداً).
لكن اؤكد أنها ما حبتش ولا واحد من اللي بيتوهموا إنها بتحبهم.
كمال: (في ابتسامة).
بس ما تقدرش تأكد لي أنها ما حبتش..
حسن: (ينظر إليه نظرة ذات معنى).
بتحب.
كمال: الشخص نفسه والاحب الشخص ليها.
حسن: (في ابتسامة لها معنى)
الشخص نفسه..

كمال وقد فهم. نراه يهز كتفه. ولكنه يتمالك نفسه. ثم ينتزع ابتسامة.
كمال: أهنيك يا حسن.. انت جدير بعايدة.. وعايدة جديرة بك.

لقد تمَّ تصوير هذا الموقف أيضاً ضمن لقطة عامة طويلة تسجل

الحوار بين الاثنين. ولم يكن في استطاعة اللقطة العامة إبراز هذه النظرات والابتسامات الخفيفة المتبادلة التي يشير إليها السيناريو، ويصفها دائماً بأنها ذات معنى خاص ومع حذف انفعالات كل منهما والاكتفاء بالحوار وحده نفاجأ بالنتيجة التي يصل إليها الموقف ونرى فيها كمال يهنىء حسن على حبه المتبادل بينه وبين عايدة، بينما لا نجد في كلامه ما يشير إلى هذا إطلاقاً. وإنما ما يشير ويبرزه هو نظراته وابتساماته وقد أفقدتنا إياها الكاميرا الكسولة التي امتنعت عن اتخاذ الحركة أو الزاوية أو البعد المناسب لإبراز هذه التعبيرات بالصورة.

ولعل من هذين المثالين السابقين ـ رغم بساطتهما ـ ما يكفي للكشف عن أهمية الصورة في إبراز معنى الحوار. وفي اعتقادي أنه إذا لم تعتمد على الصورة أساساً في التعبير السينمائي الخالص، فليس أقل من الاعتماد عليها لإبراز معنى الحوار.

والمثالان التاليان يؤكدان أيضاً تكاسل الكامير. لكنهما فضلاً عن ذلك يبرزان نتيجة أخرى من نتائج هذا التكاسل.

والأول منهما نجده في المشهد الذي يصور الصراع بين كمال وأبيه حول الدراسة العليا التي اختارها كمال ولا يرضى عنها الأب فالكاميرا تصور كمال وحده وهو يرد على أبيه مصراً على اختياره. وبدلاً من انتقال الكاميرا إلى الأب أو اتخاذها وضعاً يظهر فيه الأب بشكل طبيعي طالما أننا نريد إظهاره وهو يرد عليه، نفاجأ بدخول رأس الأب من يسار الكادر بوضع مائل غريب. والأغرب أن يظل الممثل على هذا الوضع المائل الشاذ مدة طويلة يتبادل فيها الحوار مع ممثل دور الابن. ومما زاد من غرابته أن جمل الحوار بينهما

كانت جملاً طويلة فكان على الأب (يحيى شاهين) أن يظل على وضعه صامتاً لا يدري ماذا يفعل حتى ينتهي الابن (نور الشريف) من القاء حواره الطويل وهكذا. .

والمثل الثاني من آخر الفيلم والكاميرا تصور كمال في المقدمة ويّس إلى جانبه من الخلفية ويريد (عبد المنعم إبراهيم) ممثل دور يّس أن يقدم لكمال الصحيفة التي تحمل نبأ وفاة سعد زغلول. فنجد بدلاً من أن يعطيها لكمال من ناحية الجانب القريب إليه، يمد يده بالجريدة ويلف بها حول جسم كمال ليناولها له من الناحية الأخرى، وتقف يده بالجريدة في وسط الحركة لتملأ الجريدة الشاشة لمدة طويلة نسبياً قبل أن يتناولها كمال.

فمن الواضح أنه كان على الكاميرا أن تغير من وضعها لتأخذ حركة يّس وهو يناول أخاه الجريدة بصورة طبيعية لا على طريقة جحا عندما أراد أن يشير إلى أحد أذنيه فيلف بيده خلف رأسه مشيراً إلى الأذن الأبعد. وإذا أراد المخرج أن يجعل صورة الجريدة تملأ الشاشة فكان لا بد عليه من تغيير أوضاع الممثلين أو تغيير أوضاع الكاميرا لتبدو طبيعية، ولكن المخرج هنا اكتفى بتصوير كل شيء من لقطة واحدة تضم يّس وكمال يتحدثان، ثم يّس يناول كمال الجريدة، ثم صورة الجريدة تملأ الشاشة. وذلك حتى يكفي نفسه الجهد المطلوب عند تغيير أوضاع الكاميرا. والتأثير الناتج عن مثل هذا النوع من التكاسل ــ كما هو واضح ــ الحصول على أوضاع شاذة تفقد المشاهد اقتناعه بما يجري أمامه وتثير استغرابه.

٨ ـ شخصيات ميرامار
بين الرواية والفيلم

«طلبة مرزوق»

عجوز في حوالي الستين. . وكيل وزارة سابق. كان يملك ألف فدان وضعت تحت الحراسة. وهو ثاني النزلاء بالبنسيون بعد عامر وجدي يداعب زهرة لكنها ترده. يغلق عليها باب حجرته ويطلب منها أن تدلكه فتصرخ في وجهة وتفضحه.

هذه هي المعلومات التي احتفظ بها الفيلم من الرواية لشخصية طلبة مرزوق. وفيما عداها اختلف عن الأصل حتى النقيض.

وكل ما نعلمه عن طلبة مرزوق في الرواية يأتي في سياق الحديث الذي ترويه الشخصيات الأساسية، عامر وجدي وحسني علام ومنصور باهي وسرحان. وقد اختصت كل منها بجزء من الرواية تروي فيه نفس الأحداث من وجهة نظرها. وإن اختص عامر وجدي بجزأين من الرواية هما الأول والأخير منها.

ومما نعلمه عن طلبة مرزوق أنه كان عميلاً للسراي. وقد وضع تحت الحراسة لشبهة تهريب. وإن كان طلبة يدعي أن السبب نكتة قالها في النادي.

وطلبة مرزوق شخصية ملفوظة من المجتمع الجديد «لم يعد لي مقام في الريف وجو القاهرة يصر على إشعاري بهواني»[1] .

موتور يلجأ إلى ماريانا عشيقته القديمة لأنها موتورة مثله مات عنها زوجها وهو يقاوم أحد المظاهرات الوطنية «.. لقد فقدت زوجها في ثورة ومالها في الثورة الأخرى. وأذن فسوف نعزف لحناً واحداً»[2] . وطبيعي أن يتآلف طلبة مرزوق مع ماريانا التي تمثل بقايا ذيول الاستعمار الأجنبي، وأن تبادله ماريانا الود «طلبة بك تلميذ قديم للجزويت ونستمع الأغاني الإفرنجية معاً ونتركك لتتعذب وحدك»[3] هذا ما تقوله لعامر وجدي وهي تقدم له طلبة مرزوق.

وطلبة مرزوق منافق رعديد. «إني لا اطمئن إلى أحد منهم» يصل به الجبن إلى درجة أنه يخشى أن يتهم في صمته أثناء سهرتهم حول المذياع للاستماع إلى أم كلثوم فيقول كلاماً يقصد به أصلاً نفاق الثورة. وبعد السهرة يسأل عامر وجدي ــ وقد جمعت بينهم الشيخوخة ــ ليطمئن قلبه.

ــ أتظن أن أحداً صدقني؟

ويرد عليه عامر وجدي باستهانة:

ــ لا يهم.

---

(1) ص ٣٢ من رواية «ميرامار» وكل أرقام الصفحات التالية التي لم يذكر مرجعها تحمل أرقام صفحات الرواية.

(2) نفس الموضع من المرجع السابق.

(3) ص ٢٨.

فيكشف عن جبنه صراحة وهو يقول:
يحسن بي أن أبحث عن مكان آخر[1].

ويؤكد لنا هذا المعنى إحساس منصور باهي نحوه الذي يصفه بقوله «راعني ترهله وانكساره. وقبوعه فوق مقعده في استسلام، وتودده إلى الثورة بلا إيمان»[2].

وكان منصور على حق حينما قال: «ومثله خليق أن يخاف خيالة»[3].

ويهاجم طلبة مرزوق سعد زغلول، بينه وبين عامر وجدي بعد أن أمن جانبه. ولا يرعوي أن يصرح له مرة بتأييده للاستعمار الأمريكي. وعندما يهتف عامر وجدي بغيظ:

ــ أمريكا تحكمنا؟

يرد عليه بهدوء حالم:

ــ عن طريق يمينيين معتدلين، لم لا؟[4]

ويدل تصرف طلبة في نهاية الرواية بعد الحوادث الدامية على حس بليد وأنانية وعدم اكتراث بالآخرين. لقد قتل سرحان. وذهب منصور يسلم نفسه للشرطة. وزهرة تجمع ثيابها للرحيل بعد أن طردتها ماريانا ــ ومع ذلك فإن طلبة مرزوق ــ بعد أن اطمئن إلى

---

(١) ص ١٥٠.
(٢) ص ١٤٩.
(٣) ص ١٥٠.
(٤) ص ٢٧٧.

ابتعاد الخطر عنه وكان يرعبه ـ لا يجد مانعاً من التمتع بليلة رأس السنة مع ماريانا بالخارج تاركين عامر وجدي وحده الذي رفض مشاركتهما. وبعد عودتهما يدفع طلبة بماريانا إلى حجرته، ولكنه يصرح في اليوم التالي لعامر وجدي بعقم التجربة فلم يعد يملك القدرة. ولم تعد هي صالحة «تبدت كمومياء من شمع مذاب. . وإذا بآلام الكلى تتنأبها!! تصور. .»[1]

ونجيب محفوظ إذ يضع هذه الواقعة بين طلبة مرزوق وماريانا في الصفحات الأخيرة من روايته يقرر عقم الزواج الموهوم بينهما، ونهايته. عدم جدوى العلاقة بين ممثل الإقطاع والحكم السابق المستغل وممثلة الاستعمار القديم «حاولنا المستحيل، فعلنا كل ما يمكن تخيله، ولكن بلا فائدة»[2].

أما شخصية طلبة مرزوق في الفيلم فهي شخصية أخرى تماماً. والتأثير النفسي الذي تتركه لدى المشاهد يكاد يختلف تماماً عن التأثير النفسي الذي تتركه لدى قارىء الرواية. وقد وصل الفيلم إلى ذلك عن طريق:

(أ) رفع كل الإتهامات التي يمكن أن توجه ضده.
(ب) قلب بعض سماته السلبية المنفردة إلى نقيضها الإيجابي.
(د) توسيع دوره في الفيلم عنه في الرواية.

فالفيلم لا يذكر أنه كان عميلاً للسراي. ولا يذكر أنه وضع

---

(١) ص ٢٧٧.
(٢) ص ٢٧٦.

تحت الحراسة لشبهة تهريب ويكتفي بذكر السبب الذي يزعمه طلبة مرزوق نفسه. ولا يتطرق الفيلم إلى رغبته الصريحة في تسليم البلد لأمريكا. ولا يشير الفيلم إلى سبب هروبه إلى البنسيون. بل أنه الوحيد في الفيلم الذي لا نعرف سبب نزوله بالبنسيون. حرصاً على عدم تشويه صورته.

وطلبة مرزوق الذي «يخاف خياله» في الرواية يتحول إلى ساخر جسور في الفيلم لا يهتز منه طرف وهو يسخر علانية من فرضهم الحراسة عليه بسبب نكتة. وعندما يسأله وجدي مندهشاً:

ـ كده؟

يرد عليه طلبة مرزوق:

ـ كده.

وهو يشير بكفه إلى فمه علامة اللطش.

وعندما يقول سرحان البحيري أن «أم كلثوم لم تُغن كما غنت للثورة» يفزع فيه طلبة أمام جميع نزلاء البنسيون بلا خوف:

ـ هو كل حاجة تقلبها سياسة.

ثم يتظاهر بالتراجع ومراعاة اللياقة ويقول بنغمة ساخرة لا تخطىء مغزاها الأذن أو العين التي ترى ايماءات يوسف وهبي على الشاشة:

ـ طبعاً كلنا بنحب الثورة.

ثم يعود في نفس الجلسة ليعدد اجراءات الثورة ضده أمام كل نزلاء الفندق الذين اجتمعوا للاستماع إلى أم كلثوم فيقول:

ـ حقيقي الثورة حالتني على المعاش بدري.. وحقيقي أنهم

لغوا البهوية بتاعتي. . وحقيقي أنهم فرضوا علي الحراسة. إنما ده لصالح مين يا ابني، لصالح الشعب، يبقى لازم كلنا نحب الثورة.

ولا يمكن أن نعزل هذه العبارة عن صورتها في الفيلم. فالصورة تقوم مقام الوصف في الرواية الذي يدلنا على حال الشخص وهو يقول عبارته. وقد قالها يوسف وهبي بنفس النغمة ونفس الإيماءات الساخرة التي لا تخفى على أحد، بحيث أصبحت لا تعبر عن شجاعته فقط وإنما أيضاً على ذكاء وقدرة على التلاعب بالألفاظ.

ويتحول طلبة مرزوق إلى بطل لا ينقصه خفة الظل وهو ينتقد الانتهازية في شخصية سرحان البحيري. معبراً بذلك عن رأي الجمهور. ويصبح طلبة مرزوق هو الشخصية الوحيدة التي تستحق إعجاب المتفرجين. وتنال الإعجاب بالعقل. وكان لأداء يوسف وهبي القدير أهميته في تدعيم ذلك التأثير.

فعندما يقبل سرحان البحيري إلى البنسيون ويذكر بافتخار وظائفه العديدة لماريانا بصوت مرتفع حتى يسمعه الآخرون. يعلق طلبة (يوسف وهبي) على ذلك بقوله:

ــ طظ.

وعندما يسمعه وهو يستخدم عبارة «الاتحاد الاشتراكي» في كلامه لماريانا ليشير إلى أهميته من ناحية السلطة السياسية. يكرر طلبة مرزوق تعليقه:

ــ طظين.

وعندما يهبط سرحان من حجرته وتقدمه ماريانا إلى عامر وجدي وطلبة مرزوق يقول طلبة مرزوق بصوت مسموع:

ـ أنعم وأكرم.

وهو يشيح بوجهه إلى الناحية الأخرى حيث يواجه الكاميرا وعلى وجهه علامات امتعاض شديدة، بينما يكون سرحان قد بدأ اسطوانته عن وظائفه العديدة:

ـ وكيل حسابات شركة الغزل. وعضو مجلس الإدارة المنتخب. وعضو اللجنة السياسية.

وعندما ينهض سرحان معتذراً بموعد سابق للاجتماع يعلق طلبة مرزوق:

ـ يا أخويا الناس دول بيجتمعوا كثير كده ليه؟

وتدعم سخرية طلبة مرزوق باللقطة التالية التي لا تنقلنا إلى اجتماع وإنما تنقلنا إلى لقطة قريبة Close Up لساق راقصة.

وعندما يسرد سرحان تاريخه السياسي من السعديين إلى الوفد ومن هيئة التحرير إلى الاتحاد القومي إلى الاتحاد الاشتراكي رداً على سؤال منصور باهي نرى معه في نفس الكادر طلبة مرزوق ليحمل وجهه رد الفعل بالامتعاض الشديد.

وعندما يعترض سرحان على امتلاك حسني علاّم وحده مائة فدان يدخل طلبة في الحديث بينهما ويوجه كلامه إلى سرحان:

ـ متزنش على الراجل ليصحى الصبح يلاقيهم متخذين منه.

ويخرج سرحان للاجتماع فلا يتركه طلبة بدون تعليق.

ـ يادي الاجتماعات اللي من غير مناسبة.

وفي نهاية السهرة حول المذياع للاستماع إلى أم كلثوم يقوم

طلبة مرزوق قائلاً لسرحان بسخرية واضحة:

ــ عن اذنك يا عضو اللجنة.

ويتسع دور طلبة مرزوق في الفيلم حتى يحتل مركز الصدارة ويصبح بطل النصف الأول منه بلا منازع: فهو المعلق الدائم لما يجري من أحداث داخل البنسيون. وكأننا نرى الأحداث من وجهة نظره بينما هو لا يملك هذا الحق أصلاً في الرواية ويملكه آخرون. وقد سبق أن ذكرنا كيف استقبل سرحان البحيري «بطظ».

أما عندما يقبل اللواء إبراهيم باهي بأخية منصور إلى البنسيون، فيعلق طلبة من تحت الضرس:

ــ يا منجي.

ثم يلتفت إلى عامر وجدي ليقول له:

ــ أنا مش عارف إيه حال البنسيون ده، واحد اشتراكي والثاني أخوه لواء يكونش وقعنا في وكر جواسيس.

وعندما يعود اللواء لزيارة أخيه وكان طلبة يلاعب عامر وجدي الشطرنج فيلتفت نحو اللواء ثم يقول معترضاً:

ــ اللواء ده واخدها فتونة واللا ايه داخل طالع زي المكوك.. يكونش فاكر ده بيت أبوه.

ثم تستكمل الصورة التأثير الكوميدي!! المقصود من هذا الكلام فنرى طلبة يمد يده إلى لوحة الشطرنج ويستكمل كلامه:

ــ طابيتك اتكلت يا عم(!!).

وعندما تشتبك زهرة مع البحيري يعلق ساخراً:

ـ المثقفين وقعوا أخيرا مع الفلاحين.

وعندما يوجه سرحان إهاناته لزهرة يهتف طلبة ساخراً:

ـ فالتحيا الاشتراكية.

وكما لطش طلبة مرزوق دور عامر وجدي في الرواية وهو دور المعلق على الأحداث وقام به في الفيلم بعد أن غير وجهة النظر بالطبع بما يتفق وشخصيته، كذلك نجده يقوم في الفيلم بدور ماريانا أيضاً في الرواية بما يخص تعريف الشخصيات ببعضها وكأنه هو صاحب المكان. ويظهر ذلك في أول مشهد للإفطار يجمع بين كل النزلاء بكامل عددهم، حيث يقدمهم إلى منصور باهي باعتباره آخر القادمين. ولا ينسى، وهو يقدم سرحان أن يقدمه بكل وظائفه التي يلقيها بطريقة ساخرة وكأنه يلقي محفوظات.

.. والأستاذ سرحان البحيري وكيل حسابات شركة الغزل.. وعضو مجلس الإدارة المنتخب.. وعضو اللجنة السياسية.

وطلبة مرزوق هو الذي يعرفنا بالمعلومات الخاصة عن علية المدرسة التي يعرفنا بها عامر وجدي في الرواية عن ماريانا.

ـ بتاخد ماهية عشرين جنيه وبيطلع لها قد تلاتين جنيه من الدروس الخصوصية وبيقولوا أبوها عنده عمارتين.

ولا ينسى طلبة هنا والحديث يدور بينه وبين حسني علاّم ممثل الشباب من طبقته الارستقراطية أن يزيل كلامه بإحدى سخرياته اللاذعة.

ـ.. لو منك اتجوزها قبل ما الحكومة تتجوزها وتتجوز

أبوها.

والملاحظ دائماً في المناظر التي تجمع بين طلبة وغيره، يكون طلبة هو الشخصية المسيطرة على المنظر. وفي هذا المنظر الأخير الذي يجمع بينه وبين حسني، يكون طلبة هو الأهم، يسرق الكاميرا منه كما يسرقها من الجميع حتى المنظر الذي يضمهم حول مائدة الإفطار حيث يقوم طلبة بتقديمهم إلى منصور فيصبح سيد المائدة وسيد المنظر كله. أما في المنظر الذي يجمعهم حول المذياع للاستماع إلى سهرة أم كلثوم فقد كان طلبة مرزوق بمثابة نجمه الوحيد.

وقد تضافر على إبراز بطولة طلبة مرزوق وسيادته على المناظر التي ظهر فيها الدور الجديد الذي يرسمه له السيناريو والإخراج الذي خصّه باللقطات المتوسطة والقريبة المتوسطة، وتمثيل يوسف وهبي القدير وحضوره الفائق!

وهكذا يتحول طلبة مرزوق الإقطاعي القديم، عميل السراي السابق المكروه من المجتمع، المنافق، الخائف، الداعية للاستعمار الأمريكي، يتحول في الفيلم إلى بطل، محبوب، لا تنقصه الشجاعة في إبداء رأيه، يعبر عن وجهة نظر الجمهور بانتقاده للانتهازية، ويحتل مركز الصدارة في النصف الأول من الأحداث على وجه الخصوص.

ونجيب محفوظ حينما قدم لنا هذه الشخصية إنما أراد أن يدين الطبقة التي ورث عنها طلبة مواصفاته المذكورة في الرواية. والفيلم إذ يبرئه منها مع الاحتفاظ لشخصيته بسمته الطبقية فقط يجعل منه

الشخصية جزئية غير ممثلة للطبقة، أو أنه يبرىء طبقته من هذه السمات! وهو في كلا الحالين يزور رأي كاتب الرواية الذي يدين طلبة ويدين طبقته.

ـ منصور باهي:

«إنه فتى رائع ولكنه يعاني داءً خفياً، وعليه أن يبرأ منه»[1] هذا هو رأي عامر وجدي في منصور باهي. ويشير هذا الرأي إلى الإمكانية الدرامية الهائلة التي تحويها هذه الشخصية بما يعاينه من صراع داخلي عنيف بسبب الفجوة بين ما يراه وما يفعله.

ومنصور شاب في العشرينات جاء البنسيون بتوجيه من أخيه بعد أن أصبح يعمل في إذاعة الإسكندرية منقولاً من إذاعة القاهرة وكان أخوه الأكبر الذي يحتل رتبة لواء من الشرطة وراء نقله ليبعده عن الارتباط بنشاطه السياسي العسكري في القاهرة.

وإذا كان داء منصور باهي خفياً على عامر وجدي فهو لا يخفى علينا لأننا نعلم عن منصور من الأحداث ما لا يعلمها عامر وجدي. ومنصور نفسه يعرف ما يعانيه شعور حاد بالإثم لأنه خان أصحابه وتخلى عنهم. يقول لدرية: «لا أكاد أتحرر من الإحساس بالذنب»[2]. وفي لقاء آخر معها يقول لها ما يحدد لنا تصور شعوره بالذنب والألم معاً «أنا في رأي أصحابنا جاسوس وفي رأي نفسي

---

(١) ص ٢٧٨.

(٢) ص ١٦٤.

خائن»[١] .

ومنصور شديد القسوة من تأنيب نفسه «العفن يجري في الهواء، ولعله يصدر أصلا عن ذاتي أنا»[٢] . وعندما قبض على أصحابه يقول «كان يجب أن أكون معهم»[٣] .

ولذلك فعندما يعجب عامر وجدي من سقراط لأنه يجرع السم متجاهلاً فرص الهرب يعلق منصور على قوله: «أجل ورغم أنه لم يكن يعاني شعوراً بالإثم أو الخطأ[٤] ــ وهو يعني نفسه بالطبع. فهو الذي يعاني من الشعور بالإثم. لكنه لا يملك شجاعة سقراط ولذلك فهو يكره نفسه «إني أكره نفسي هذا ما يجب أن أصارحك به وعليك ألا تقتربي من رجل يكره نفسه»[٥] .

وعقدة الشعور بالخيانة هي التي تلون رؤيته للأمور وتشل إرادته أحياناً وتكاد تدفع به إلى الانتحار في أحيان أخرى وأن يتجرع السم الذي تجرعه سقراط رغم أنه لم يكن يعاني شعوراً بالإثم مثله. لذلك فهو عندما يعلم بتخلي سرحان عن عشيقته يقول إنها خيانة أي أنها حال، ويصف شعوره نحوه بقوله «حنقت على سرحان ضمن حنقي على نفسي فلعنته ألف لعنة»[٦] .

---

(١) ص ١٦٩ .
(٢) ص ١٤٠ .
(٣) ص ١٥٨ .
(٤) ص ١٦١ .
(٥) ص ١٨٨ .
(٦) ص ١٦٧ .

وعندما يتخلى سرحان عن زهرة يبصق منصور في وجهه:

ـ على وجهك ووجه كل وغد وكل خائن[١] . ثم يشتبك معه.

ويحلم منصور بأنه يقتل سرحان ثم يتبعه بالفعل، ويحدث أن يسقط سرحان وحده في الطريق. فيجري نحوه منصور ويضربه بقدمه في بطنه وعندما يعلم ـ فيما بعد ـ أن سرحان قد مات يعلن أنه قاتله ويسلم نفسه للشرطة ليشرب السم ويستريح. ولكن القدر يأبى عليه إلا أن يعيش بعذابه. ذلك أنه قد ثبت من تقرير الطبيب الشرعي أن سرحان مات منتحراً.

ولكن عقدته تكشف عن تأثيرها الدرامي بأوضح ما يكون ـ قبل ذلك من خلال علاقته بدرية. إذ يندفع إليها بفعل حبه القديم لها لكن زوجها أستاذه. وقد قبض عليه وعلى مجموعته التي كان منها منصور نفسه. ومأساة منصور أنه لا يستطيع أن يوقف اندفاعه نحو درية، وفي نفس الوقت لا يكاد يتحرر من الإحساس بالذنب في علاقته بها. وعندما يقابل أحد زملائه يسأله ماذا يقولون عنه. وعندما لا يرد زميله يرد هو عنه بما يتوقع أن يقولوه «أنني جاسوس، أنني هربت في الوقت المناسب، ثم تسللت إلى بيت الصديق القديم»[٢] .

هي الخيانة إذن التي تسري في دمه.

ـ هناك شخص ينغص علي صفوي.

---

(١) ص ١٨٤.

(٢) ص ١٧١.

وتسأله زهرة:

ـ من هو؟

فيجيب وهو يقصد نفسه.

ـ شخص خان دينه.

وتحرك زهرة يدها مستنكرة، ويواصل منصور:

ـ وكان صديقه وأستاذه[1].

ولأنه لا يريد أن يخون حبه ويخون مشاعره يطلب من درية الطلاق لتقترن به. ولكنها عندما تأتي إليه وتخبره أن زوجها قد حررها من الارتباط به يرفض أن يواصل الطريق معها إلى نهايته لأنه لا يريد أن يخون صديقه وأستاذه. وهكذا يقع بين شقي الرحى لا يدري ماذا يفعل وقد أطبقت عليه تهمة الخيانة ولم يعد له مفر منها: ما إن يخون صديقه. والواقع أنه لخوفه من الخيانة قد خان الاثنين معاً. وما هو فوق ذلك أنه مثل بهما ومثل بنفسه أيضاً. أنه فتى رائع حقاً، ولكنه يعاني داءً.. خطيراً.

ولكن منصور باهي في الفيلم شيء آخر. وما يعاني منه في الفيلم غير ما يعاني منه في الرواية. وهو يعاني في الفيلم من تسلط شخصية الأخ الأكبر الذي يحل مكان الأب. فهو لا يكتفي بالتدخل لنقله من القاهرة إلى الإسكندرية وتوصية صاحبة البنسيون تليفونياً به كما في الرواية. وإنما يأتي معه حتى حجرته. والأهم من ذلك أنه يعلم في الفيلم ـ بعلاقة منصور بدرية فيسقط عليه ويأمره بقطع هذه

---

(١) ص ١٧٣.

العلاقة. ويخضع منصور لأمره ويرد درية خائبة، وطبيعي أن يشعر منصور بالألم لانسحاقه أمام إرادة أخيه. ولكنه ليس ألماً عظيماً. أنه ألم مراهق يرغب في التحرر من سلطة الأخ أو الأب. والمفروض أن منصور قد تجاوز هذه المرحلة، بحكم سنه وبحكم وضعه الاقتصادي والاجتماعي. لذلك يبدو تصرفه غريباً، وغير منطقي، أو أنه يبدو جباناً. وما هو بجبان. ولا يصح أن يكون كذلك.

وقد حوّل الفيلم بذلك شخصية منصور إلى شخصية أحادية البعد. بعد أن خلّصها من صراعاتها الداخلية. ومن ثم خسر بناء شخصية درامية من الدرجة الأولى أو تكاد على غرار شخصيات عطيل ومكبث وهاملت ـ والأخير أقربها بتردده من شخصية منصور ـ إذ لم يعد ما يعانيه منصور في الفيلم داءً داخلياً يتمثل في تمزقه بين أقطاب متعارضة من الاتجاهات النفسية، بل انحصرت أزمته من سيطرة أخيه التي يخضع لها على طول الخط بغير صراع حقيقي، ولا نجد لوجودها على هذه الصورة مبرراً واضحاً. وإن كان اختيار «عبد الرحمن علي» للقيام بدور منصور اختياراً موفقاً بملامحه وحركاته وسكناته الجديدة بتمثيل منصور الحقيقي في الرواية لا منصور الفيلم.

وإذا كان منصور الفيلم يذكر لدرية في لقائه الأخير معها أنه يرفض الارتباط بها حتى لا يخون صديقه. فإن فكرة الخيانة هنا تأتي مقحمة ومفاجئة نسمع بها منه لأول مرة. ولا يمكن أن نفسرها إلا بأنها مجرد حيلة لتبرير موقفه أمام درية وإخفاء حقيقة خضوعه المخجل لسيطرة أخيه كما تدلنا عليه أحداث الفيلم السابقة، وكما يؤكده لنا دفاعه القصير عن نفسه ضد تهمة خضوعه لأخيه.

ـــ لا يا درية أنا مش آلة بيحركها أخويا.

وفي لقائه الأخير معها تسأله عن سبب وجومه:

ـــ حصل إيه.

فيصرخ منصور بلا وعي:

ـــ أخويا كان عندي دلوقت، وعرف كل حاجة.

ـــ ورأيه إيه.

فيرد بعصبية واضحة:

ـــ قلت لك يا درية ما يهمنيش رأيه هو مش حايتحكم في عواطفي وشعوري.

كذاب... هذا هو الوصف اللائق بمنصور في الفيلم، ومدع كذلك، لأن تتابع الأحداث يدلنا على أنه آلة يحركها أخوه بالفعل، وأن أخاه يتحكم في عواطفه وشعوره حقاً، وكلامه نفسه ـــ لو حللناه ـــ شاهد على عكس ما يزعم وعلى أي حال فإن كاتب الحوار ـــ وهو كاتب السيناريو أيضا ـــ لا يترك لنا فرصة لاستنتاج ذلك أو تخمينه بأنفسنا وإنما يؤكده أيضاً بخط عريض بما يصف على لسان درية وهي تقول لمنصور:

ـــ أنت بتكذب على نفسك.. قول أن أخوك السبب.. قول إنك خائف.

وهكذا فإن الفيلم يدين منصور بمسالب أخرى. ويغير من شعورنا نحوه. فإذا كنا ـــ في الرواية ـــ نشارك عامر وجدي في إشفاقه على منصور مما يعانيه من تمزق داخلي حاد نعرفه أكثر مما يعرفه عامر وجدي نفسه، فإن الشعور الذي يخلفه فينا الفيلم نحو

منصور هو الاحتقار وحده. ويضاعف من احتقارنا له مضاجعته لزوجة صديقة وأستاذه المعتقل. وهو ما لم يذكر في الأصل.

ولا يعني ذلك أن الرواية لا تدين منصور. ولكن ما تدينه به غير ما يدينه به الفيلم.

منصور في الرواية متردد خائر العزيمة يبحث عن الهدف ولا يجده، يشل إرادته عقدة الشعور بالذنب، وعلاقته بأخيه تمثل أحد أبعاد مأساته. أما في الفيلم فهو جبان خائن كذاب مدع. وعلاقته بأخيه هي مأساته الأساسية.

في الرواية، يمثل منصور صورة لقطاع كبير من شباب مجتمعنا الضائع، أما في الفيلم فهو مجرد شاب ساقط. وهو ما تم أيضاً بالنسبة لشخصية حسني علاّم، مع فارق الخلاف بين الاثنين.

ـ حسني علاّم:

«لقد قذفت بي طبقتي إلى الماء والقارب يميل إلى الغرق»[1]. هذا هو الوصف الدقيق لوضع حسني علاّم يأتي على لسانه نفسه. شاب ثري من أسرة إقطاعية يملك ١٠٠ فدان. طلب يد قريبته فرفضت لأنه لا يملك شهادة. . والأرض على كف عفريت. ضاق بالإقامة في فندق سيسيل بالإسكندرية لأنه يذكره بقصة أسرته في طنطا، فانتقل إلى بنسيون ميرامار.

---

(١) ص ١٠٩.

يكره الشعر كما يكره سيرة الشهادات. . ويخشى ـ مثل طلبة مرزوق نزلاء البنسيون «سرحان متنفع ومنصور غالباً مرشد، حتى العجوز ـ يقصد عامر وجدي ـ فمن يدري والمدام نفسها لا يبعد أن تكلفها جهات الأمن بنوع من المراقبة»[١] . أما طلبة مرزوق فهو «الوحيد الذي أضمر له حباً واحتراماً»[٢] ويشاركه حسني الشعور بالجبن على مواجهة الآخرين برأيه «ثم وثبت بين رغبة ملحة في الجهر برأيي لأكون صادقاً مع نفسي ولو مرة واحدة في السهرة الطويلة. ولكن لم أفعل»[٣] . فالاثنان تجمعهما نفس الطبقة ونفس المشاعر تقريباً. وإن كان طلبة يمثل جيل الشيوخ وحسني يمثل جيل الشباب.

عندما رأى زهرة قال عنها «أجمل مما يليق بخادمة أجمل مما يليق بسيدة»[٤] . ومع ذلك فهي عنده ليست أكثر من «خادمة ممتازة لملء الفراغ في شقتي المستقبلة»[٥] . وعندما علم بقرارها التعلم قال لها:

ـ شدي حيلك، فعندما يتحقق مشروعي سأكون في حاجة إلى سكرتيرة[٦] .

---

(١) ص ١٠٠.
(٢) ص ١١٨.
(٣) ص ١٠٣.
(٤) ص ٨٩.
(٥) ص ١٠١.
(٦) ص ١١٤.

فهو رغم إعجابه بها لا يتخلى عن نظرة الاستعلاء الطبقية لها. ولذلك فهو يتصور أنها «سوف تعشقني من النظرة الأولى»[1] . ولا يفسر صدها له في البداية إلا كنوع من الدلال. ويلمح علاقة الود بينها وبين سرحان فيكلمه على أساس أن يشاركه في حب زهرة!! ويأتي يوماً مخموراً ويحاول الاعتداء على زهرة فتدفعه عنها ويشتبك معه سرحان في معركة.

يسهم في تحديد أبعاد شخصيته الأساسية علاقته بموضوعات ثلاثة، الجنس والسيارة والمشروع التجاري الموهوم. ويتجسم من خلال علاقته بهذه الموضوعات إحساسه بالضياع إذ يتخذها مسارب للهروب من أزمته، فهو يزعم أمام الآخرين بأنه يبحث عن مشروع تجاري يستغل فيه ثروته لكنه لا يبذل أدنى جهد لتحقيق هذا المشروع الذي يحلم به إلى أن يأتي له المشروع صدفة على لسان صفية بأن يشتري الملهى الذي تعمل فيه يتم بواسطتها الاتفاق المبدئي مع الخواجا ليحل محله.

وهكذا يتمخض المشروع ـ على حد قول الدكتورة لطيفة الزيات عن ماخور يجسد هلاكه المعنوي»[2] .

والجنس وسيلة أخرى للهروب من الملل الذي يحاصره حتى أنه عندما ضاق بجلسته مع نزلاء البنسيون ليلة غناء أم كلثوم، ينطلق بسيارته في منتصف الليل إلى قوادة عجوز في الخمسين ولا يجد

---

(١) ص ٨٩.
(٢) ص ١٧١ الهلال فبراير ١٩٧٠.

غيرها فيدفعها إلى حجرتها وهي تعتذر عن عدم استعدادها فيرد عليها:

ـ لا أهمية لذلك، ولا أهمية لشيء[1].

وفي يوم آخر لا يجد ما يعمله فينتقل من قوادة إلى أخرى وكل منهن تقدم له أطيب ما عندها وأخيراً يأخذ واحدة ويمارس معها الجنس في الطريق العام خارج المدينة تحت المطر.

ـ «ألا تودين أن تخرجي اللسان للدنيا ومن عليها وأنت في حماية هذه القضية الكونية؟»[2].

والواقع أنه هو الذي يريد أن يخرج لسانه للدنيا التي أخرجت لسانها له.

وعلاقة حسني علّام بسيارته علاقة فريدة تجعل منها شخصية أساسية من الشخصيات التي يتعامل معها.

ـ قنبلة؟ صاروخ؟ فكرة جنونية؟ كلا إنها سيارة الأحمق، يا للشيطان إنه حسني علّام»[3].

هذا هو تعليق منصور باهي عندما فوجىء في الطريق باندفاع سيارة حسني.. وحسني دائم الاندفاع المجنون بسيارته الفورد «بلا هدف معين سوى رغبته الأبدية في التجوال..

---

(1) ص ١٠٤.
(2) ص ١١٢.
(3) ص ١٥٢.

والسرعة»[1] .

إن سيارة حسني علّام لا تنقله فقط إلى مصادر المتعة في البيوت السرية، وإنما تمثل هي نفسها مصدراً للمتعة «ولكي أستمتع بأكبر قدر من السرعة الجنونية بلا عائق اتجهت إلى الطريق الصحراوي فانطلقت فيه بسرعة مائة وعشرين ك، مقدار ساعة، ثم رجعت بنفس السرعة»[2] كما أنها وسيلته للهروب من الضيق عندما يلم به كما فعل عقب أحداث مقتل سرحان «صممت على غسل رأسي بجولة من جولاتي الانطلاقية»[3]

وجنون السرعة، والإغراق في الجنس، وادعاء البحث عن مشروع للإيهام بالقدرة على العمل هي ردود أفعال حسني المرضية إزاء إحساسه بالضياع الذي عمل على تكوينه: فشله في الزواج، وعدم حصوله على شهادة، وعدم الاطمئنان في الاعتماد على الأرض كسند للحياة، وإشراف طبقته على الانهيار. وبذلك تكشف الرواية عن أزمة حسني علّام وتقدم لنا من خلاله صورة إنسانية متكاملة لها أبعادها المتعددة تمثل نموذجاً آخر من نماذج الشباب الضائع في مرحلة معينة من تاريخ مجتمعنا.

أما الفيلم فقد أسقط عن الشخصية كل أبعادها تقريباً ولم يحتفظ منها بغير ما يهمه لاجتذاب الجمهور وهو اهتمام حسني

---

(١) ص ٩٦.
(٢) ص ١١٤.
(٣) ص ١٣٥.

بالجنس. وذلك بعد أن أضفى عليه ـ كما فعل مع طلبة مرزوق ـ شيئاً من خفة الدم يدعمها تمثيل الممثل الكوميدي أبو بكر عزت. كما خلّصه من حذره وكراهيته للآخرين. ولم يذكر الفيلم فشله في الزواج أو إخفاقه في الحصول على شهادة ولم يتطرق إلى مسألة المشروع سوى مرة، ولم يكن لها أي صدى على الأحداث أو على شخصيته. وأما عن علاقته الفريدة بسيارته فهي مفقودة تماماً.

ويبدو حسني في الفيلم وكأنه لا يعاني شيئاً على الإطلاق مجرد شاب ثري يعيش كما يهوى. ولا نجد تبريراً لنشاطه الجنسي الزائد، اللهم إلا إذا كان الثراء ـ في حد ذاته ـ تبريراً كافياً لذلك. وخسر الفيلم بذلك طابع الشخصية الإنساني الحي كما خسر الجانب الدرامي منها، وفشل في أن يجعل من حسني علّام ممثلاً لضياع فئة أخرى من شباب مجتمعنا. وأصبح لا يمثل إلا نفسه.

وقد سبق أن ذكرنا قيمة فن السينما في خلق علاقات جديدة بين الإنسان والأشياء لم يسبقه إليها فن آخر. وقد قدمت الرواية للفيلم فرصة نادرة للإفادة من هذا النوع الجديد من العلاقات يتمثل في علاقة حسني بسيارته. وكان جديراً بالفيلم أن يفيد من هذه العلاقة في تقديم بعض المشاهد السينمائية الخالصة.

وأرجو أن يتذكر القارىء معي مشهد السيارة الشاعري من أول فيلم «رجل وامرأة» كنموذج على استخدام السيارة سينمائياً. أما فيلليني فيقدم لنا نموذجاً أقرب إلى موضوعنا في الجزء الخاص به من فيلم «قصص ممنوعة». ونقصد بالتحديد المشهد الأخير حينما يتسلم البطل سيارته بعد أن وصل إلى قمة أزمته النفسية، فينطلق بها وينطلق في جنون يؤدي إلى الموت. وكان أقوى مشاهد

الفيلم تأثيراً.

ولم يكن جنون حسني في اندفاعه بسيارته أقل من جنون بطل فيلليني بل أن علاقة حسني بسيارته ـ في الرواية ـ كانت أكثر ثراء من علاقة بطل فيلليني بسيارته التي لم يحصل عليها إلا في نهاية الفيلم. ومع ذلك لم يستطع الفيلم «ميرامار» أن يفيد من هذه العلاقة وأسقطها من حسابه تماماً من البداية.

ـ سرحان البحيري:

تجذبه زهرة إلى النزول في البنسيون. رآها مرة في محل البقالة فلفتت نظره. «سارت في طريقها فسرت وراءها. ولا غاية لي إلا تحية الجمال ذي العبير الريفي الذي أحبه»[1] وفي البنسيون يقدم لها نفسه:

ـ محسوبك سرحان البحيري يا زهرة..

فلم تملك أن سألت:

ـ بحيري؟

ـ من فرقاصة بالبحيرة.

كتمت ضحكة وهي تقول:

ـ أنا من الترايادية[2].

وتميل إليه زهرة من البداية، وتستسلم لغزله وأحضانه

---

(١) ص ٢٠٤.

(٢) ص ٢١٦.

كان ينظر إليها «بعين صقر تود أن تشدها إليها إلى الأبد»[١] لكنه لا يلبث أن يقع في حبها فيقاوم «شعرت أن الحب يجرفني معه إلى هاوية فغرزت قدمي في الحافة رامياً بثقلي إلى الوراء»[٢] .

يدعوها إلى زيارته ليلاً فترفض. يطلب منها الإقامة معه في مسكن خاص فتلمح له بالزواج. ولكنه يرى «الحب عاطفة يمكن معالجتها على نحو أو آخر، أما الزواج.. إذا لم يرفعني من ناحية الأسرة درجة فما جدواه؟»[٣] .

نفعي. انتهازي، له تطلعات طبقية.

يكشف من البداية عن نوعية تطلعاته وهو يسأل صديقه مستنكراً: «خبرني بالله عن معنى الحياة بلا فيلا وسيارة وامرأة؟»[٤] .

وبدافع في اتجاهاته النفعية الانتهازية التطلعية يصادر حبه لزهرة ويقنع نفسه بالزواج من مدرستها علية ـ دون عاطفة ـ لأنها تحقق له نفعاً أكبر بوظيفتها وأسرتها.

وتمثل هذه الاتجاهات إطاره الأخلاقي الذي يتحرك داخله ويحدد علاقته بالآخرين وما يؤمن به من مبادىء.

---

(١) ص ٢٠٥.
(٢) ص ٢٣١.
(٣) ص ٢٣٨.
(٤) ص ٢٠٧.

كان وفدياً قبل الثورة. ومع الثورة تحول إلى اشتراكي ونفذ داخل منظماتها السياسية.

لا يطمئن إلى طلبة مرزوق ومع ذلك فهو يتبادل معه الحديث ويحرص على احترامه ومجاملته والتودد إليه «شيء في أعماقه قال لي أنه لا يمكن أن يكون خالي الوفاض تماماً»[1].

كما يتودد إلى حسني علاّم أملاً في أن يعمل معه في مشروعه الموهوم. «... وأنا قد أكره فكرة طبقته ولكني أفتتن بأي شخص منها إذا ساقتني الظروف الممتازة إلى صحبته»[2]. وعندما يهاجم حسني حبيبته زهرة وهو مخمور يحاول سرحان أن يتدخل بحساب: «أردت أن أنقذها بلا فضيحة، ومع الإبقاء على علاقتي بحسني»!![3].

وعندما يعلم أن لعلية أخ في السعودية لا يفوته أن يسألها «أمن الممكن أن يرسل لنا بعض البضائع النادرة من هناك؟»[4].

وطبيعي أن تنتهي اتجاهاته الانحرافية نحو الجريمة حيث يدبر مع صديقه المهندس «علي بكير» مؤامرة لسرقة حمولة لوري بالغزل من الشركة التي يعملان بها.

---

(١) ص ٣٢٧.
(٢) ص ٢٥٠.
(٣) ص ٢٥٤.
(٤) ص ٢٥٤.

لما يخلق الله الجبناء من أمثالك؟[١] .

وهكذا قالت له زهرة بعد أن بصقت في وجهه عندما اكتشفت خيانته لها .

كما قالت له :

ـ وغد حقير . . غور في ألف داهية[٢] .

و«غار» سرحان البحيري . فقد اكتشفت الجريمة، ولم يكن له مفر من الانتحار .

كان سرحان البحيري أقرب شخصيات الفيلم إلى الأصل . فقد احتفظ له الفيلم بكل سفالته . وزاد عليها ابتزازه لأموال عشيقته السابقة صفية حيث رأيناه عقب زيارته الأخيرة لها يطلب منها عشرة جنيهات بحجة أنه نسي محفظته وترد عليه :

ـ ديماً كده تنسى .

رغم أن سرحان في الرواية يبرىء نفسه من هذه التهمة بالذات «كانت حياتنا مشتركة بكل معنى الكلمة عدا المجاملات التي كانت تنفعني بها من المناسبات والتي عجزت ـ لظروفي الخاصة ـ عن ردها . غيري آخرون يستغلون عشيقاتهم استغلالاً فاحشاً»[٣] .

أما عن علاقته بزهرة . فقد كانت عين سرحان البحيري إليها في

---

(١) ص ٢٥٤ .
(٢) ص ٢٥٠ .
(٣) ص ٢١٤ .

الفيلم تكان أن تكون «عين الصقر» حقاً. وقد قام بدوره يوسف شعبان الذي سبق أن قام بدور مماثل تقريباً ــ وكان أول أدواره الناجحة ــ مع حسن الإمام، وهو دور قواد في زقاق المدق المأخوذ أيضاً عن رواية نجيب وإن كان قواد زقاق المدق يصطاد حميدة ليقدمها إلى جنود الاحتلال، فإن سرحان البحيري في ميرامار يحاول أن يصطاد زهرة لنفسه. وفي الحالين يريد أن يستغلها لحسابه الخاص دون مقابل باسم الحب والزواج.

ولكن شخصية سرحان أكثر ثراء من شخصية قواد زقاق المدق. وهو لا يلبث أن يقع في حب زهرة بالفعل. ورغم أنه يقاوم حبه ويدوس عليه ليحقق أطماعه. ورغم أن زهرة بصقت في وجهه عندما علمت بخيانته لها فإنه يعترف «لم أبرأ تماماً من حبها، وهو العاطفة الصادقة الوحيدة التي خفق بها قلبي الممزق الأهواء»[١].

ويكشف لنا من الشرح في نفسية سرحان عن الجانب الإنساني منها الذي لا يزال يخفق داخله، ولكنه يخنقه فيخنق نفسه. وقد أغفله الفيلم تماماً لأنه أراد ــ كما يبدو ــ أن يذبح سرحان بلا شفقة ولا يشيعه بغير لعنات طلبة مرزوق وسخرياته اللاذعة منه.

ــ عامر وجدي:

وفدي قديم «كان له من الرجاء جانب يرده الأصدقاء، ومن

---

(١) ص ٢٥٧.

الخوف جانب يتجنبه الأعداء»[1] .

وكان صحفياً من أصحاب البلاغة. ولكن زمن البلاغة ولّى «هل عندك عبارة تصلح لراكب الطيارة»[2] هكذا اعترض رئيس التحرير على كتابته.

وكان أزهرياً رموه بالإلحاد لأنه أشترك في تخت مطرب ذات ليلة. وطرد من الأزهر. وعندما تقدم للزواج رفض طلبه لنفس التهمة.

جاء إلى البنسيون بعد أن أحيل على المعاش، يجتر ذكريات شبابه.

هو الذي يفتح الباب لزهرة. وهو الوحيد الذي يودعها في النهاية، وطوال الأحداث يعاملها بحنان أبوي. يسدي لها النصيحة. ويهديها قلماً وكراسةً عندما يعلم بعزمها على التعلّم ويعرض عليها مساعدته، ويقف إلى جانبها في أزماتها ويخاف عليها من أطماع الآخرين.

ـ إني في الواقع أحبك وأخاف عليك.
ـ أنا فاهمة. . لم أعرف رجلاً مثلك منذ أبي. وأنا أحبك أيضاً[3] .

ولذلك كان عامر وجدي موضع سرها. وعنه نعرف كثيراً من

---

(١) ص ١٣.
(٢) ص ١٤.
(٣) ص ٥٨.

.بارها. وأخبار غيرها من نزلاء الفندق. وهو يعامل الجميع بصدر رحب بعد أن رفع عنه عامل السن ـ وقد بلغ حوالي الثمانين ـ مشاعر الكراهية للآخرين. وعنه يقول منصور باهي «تبين لي أن عامر وجدي هو أعظم الحاضرين فتنة وأحقهم بالتقدير والحب»[1].

وعامر وجدي لا يشارك في أحداث البنسيون وإنما يقوم في الرواية بدور الراوي. هو مؤرخ أحداث ميرامار المحايد. أو أنه أقرب شخصيات الرواية لأن يقوم بهذا الدور. يحتل جزءين من الرواية أولها وآخرها. يسرد فيهما ما يراه من الأحداث داخل البنسيون، ويعلق عليها. إما بطريق مباشر أو غير مباشر، بالارتداد إلى ذكريات سابقة أو تلاوة آيات معينة من القرآن.

إن عامر وجدي خلال السرد يرتد إلى أحداث سابقة من ذكرياته الخاصة تفجر بتقابلها معا ما يجري من أحداث معان جديدة. وبعض ما يتذكره يرتبط مباشرة بتاريخنا القومي مما يؤكده دوره في الرواية كمؤرخ. ويصبح هو نفسه جزءاً من تاريخنا. في حديثه مع ماريانا مثلاً عن أزمتها عام ١٩٢٥ التي أجبرتها على افتتاح البنسيون يتذكر أزمة الزعيم مع الملك في نفس العام. وعندما تأتي زهرة البنسيون تاركة القرية وراءها يتذكر أمه التي رفضت أن تنتقل معه إلى القاهرة. . وهكذا.

ويلجأ عامر وجدي إلى القرآن بين حين وآخر يتلو بعض آياته

---

(١) ص ١٥٠.

وتعمل هذه الآيات كمدخل لما يليها من أحداث أو تعليق لما سبق منها. ونضرب مثلاً على ذلك الآيات التي يتلوها مع قدوم طلبة مرزوق «يا معشر الجن والإنس إن استطعتم أن تنفذوا من أقطار السموات والأرض فانفذوا لا تنفذون إلا بسلطان»[1] .

وعقب الأحداث الأخيرة لمقتل سرحان واعتراف منصور بقتله وغموض الموقف كله يتلو عامر وجدي «. . . أو كظلمات في بحر لجى يغشاه موج من فوقه موج من سحاب ظلمات بعضها فوق بعض. . »[2] .

ولكن دور عامر وجدي في الفيلم يتقلّص حتى يكاد أن يتلاشى تماماً. فلم نعد نرى الأحداث من وجه نظره أو من وجهة نظر غيره. وقد اختار الفيلم ـ وله الحق في ذلك ـ وجهة النظر الموضوعية في سرد الأحداث، على خلاف الرواية التي كانت ترويها من وجهات نظر ذاتية. كما تخلص الفيلم من الارتداد إلى ذكرياته السابقة. وقد نجد للفيلم الحق في ذلك أيضاً ولكن لما سحب منه دوره في التعليق على الأحداث وأسنده إلى طلبة مرزوق؟ وأخذ التعليق بالطبع شكلاً آخر يتفق وشخصية طلبة مرزوق.

أما المصحف الذي رأيناه في يد عامر وجدي في الفيلم لم يكن أكثر من مجرد إكسسوار وليس له أهمية تعبيرية فيما عدا المشهد الأخير حيث نسمعه وهو يودع زهرة بنظراته يختتم الفيلم بنفس

---

(١) ص ٢٢.
(٢) ص ٢٦٩.

الآيات التي اختتم بها الرواية ﴿الرحمن، علم القرآن، خلق الإنسان علّمه البيان..﴾.

وهكذا لم يعد في الفيلم من شخصية عامر وجدي الزاوية غير شبحها وإن احتفظ له بمشاعر الأبوة نحو زهرة لكنها بقيت في الظل. ودوره الأساسي في الفيلم ينحصر في إتاحة الفرصة لطلبة مرزوق كي يلقي بتعليقاته الساخرة للجمهور من خلال حديثه معه.

ـ محمود أبو العباس:

برجوازي صغير يبيع الجرائد ويأمل أن يتوسع في تجارته بشراء مطعم بنيوتي. ويعرض عليه سرحان أن يشاركه فيرفض.

ـ كلا، لا أحب الشركة، ولا أريد للمطعم أن يكبر فيلفت نظر الحكومة[1].

ويطمع محمود أبو العباس من الزواج من زهرة:

ـ هي زبونة يومية، لم نطرق الموضوع صراحة، ولكن خير من يفهم النسوان»[2].

ويقول له سرحان بأنها عنيدة وأبية النفس فيرد عليه بنفس الثقة:

ـ إني أعرف الدواء لكل داء[3].

ولكن زهرة ترفضه عندما يتقدم إليها عن طريق ماريانا. والسبب

---

(١) ص ٢١٠.
(٢) ص ٢٤٥.
(٣) ص ٢٤٦.

تقوله لعامر وجدي:

ـ سأعود معه إلى مثل حياة القرية التي هربت منها[1].

أما كيف استطاعت أن تستنتج هذا الرأي. فقد سمعته مرة يقول لأحد أصدقائه:

ـ «.. فكل امرأة حيوان لطيف بلا عقل ولا دين، والوسيلة الوحيدة التي تجعل منهن حيوانات أليفة هي الحذاء»[2].

يشتبك مع سرحان لأنه ـ كما قال له حسني ـ عشيق زهرة ولكنه يتصالح معه في النهاية، ويدعوه للعشاء على حسابه في مطعمه الجديد. مطعم بنيوتي السابق. ويقبل سرحان الدعوة.

وهكذا تربط الرواية بين محمود أبو العباس وسرحان البحيري الذي يماثله في تطلعاته وتضمه نفس الطبقة. والرواية إذ تختار له أن يحل محل الخواجا تشير إليه بإصبع الاتهام.

ولكن للفيلم الذي يغرق في إدانة سرحان بلا رحمة يحاول أن يرفع عن محمود أبو العباس اتهاماته أو يظن ذلك بأن جعله يعتذر لزهرة عن رأيه في المرأة. وبدل أن يشتري مطعم بنيوتي يفتتح مكتبة ويستبدل الجلابية بالقميص والبنطلون ويزعم أنه التحق بمدرسة ليلية ليتعلم مثل زهرة.

وقد أجرى الفيلم هذه التغييرات ليجعله جديراً بالزواج من زهرة. غير أن هذه التغيرات لم تخلق منه شخصاً آخر. فقد احتفظت

---

(١) ص ٧١.

(٢) ص ٧١.

له بنفس الطبقة ونفس التطلعات. ولا يغير من ذلك استبدال مطعم بنيوتي بالمكتبة وإن كنا نفقد في الحالة الثانية القيمة الرمزية لإحلال محمود محل الخواجا.

واقتناع زهرة به في النهاية لا يزور رأي نجيب محفوظ في روايته فقط، وإنما هو إلى جانب ذلك في حدوده الجزئية، يمثل بالنسبة للرواية ككل. الغاية التي تنتهي إليها بقية التزويرات العديدة السابقة. لا يصبح الخلاف بين الفيلم والرواية خلافاً في التفاصيل التي تشكل المغزى وإنما هو قلب للمغزى رأساً على عقب، كما يتبين لنا ذلك تواً عندما نعرف من هي زهرة؟ وما هي قضيتها؟

ــ زهرة:

قد يعجب قارىء الرواية عندما يجد أن زهرة التي تدور حولها الأحداث الأساسية للرواية، وترتبط بها كل الشخصيات، لا نتعرف عليها من خلال حديثها الذاتي كما تعرفنا على شخصيات الرواية الأربعة الرئيسيين (عامر وحسني وسرحان ومنصور باهي) وإنما نتعرف عليها من خلال وجدان الآخرين وهم يرون علاقتهم بها وعلاقتها بهم «ولعل سر هذا ــ على حد قول محمود أمين العالم ــ إنها رمز أكثر منها حقيقة»[1].

«إنها رمز مصر الباحثة عن سند، عن حب، عن استقرار، عن

(١) ص ١٣٢ تأملات في عالم نجيب محفوظ ــ محمود أمين العالم.

سعادة»[1] .

فهي مصر حين تطالب بالكرامة.

«أمن العيب أن أطلب لنفسي حياة كريمة»[2] .

وهي مصر حين تتمسك بموقفها:

«صفاء الحب. التعليم. النظافة. الأمل»[3] .

وهي مصر حين تطالب بحريتها:

«أنا حرة ولا شأن لأحد بي»[4] .

وهي مصر حين تقرر رفع الفوارق الطبقية:

«كلنا أبناء حواء وآدم»[5] .

وهي مصر في كل ما تقوله. وفي كل ما تفعله وحتى حينما تقول:

«ما قيمة أن أعرف ما يجب عمله ما دمت لا أستطيعه»[6] .

وعندما يقول لها عامر وجدي رداً على كلامها بتغير الدنيا:

«الدنيا اتغيرت ولكنهم لم يتغيروا بعد»[7] .

يشير بذلك في الواقع إلى مأساة مصر في أبنائها بينما كان يعني سرحان البحيري.

ويؤكد رمزيتها طمع الجميع في احتوائها ابتداء من زوج اختها

---

(١) ص ١٣٨ المرجع السابق.
(٢) ص ٧٢ ميرامار.
(٣) ص ٦٩ .
(٤) ص ٦٨ .
(٥) ص ٦٤ .
(٦) ص ٦٧ .
(٧) ص ٦٤ .

إلى جدها في القرية إلى كل شخصيات البنسيون وحتى بائع الجرائد خارجه فيما عدا المناضل القديم عامر وجدي الذي أحبها بقلب الأب.

ولكل شخصية من هذه الشخصيات نمط يرمز إلى طبقة أو فئة أو قيمة معينة مثل الرجعية والإقطاع والاستعمار والانتهازية والخيانة وغيرها من القيم التي تعاني منها مصر وتناهضها.

والرمز عند نجيب محفوظ كما هو عند كل كاتب كبير لا يفرض نفسه على الواقع وإنما ينبع عنه. ولذلك تحتفظ زهرة كما تحتفظ كل الشخصيات الأخرى، وكل أحداث الرواية بمستواها الواقعي الحي بكل نبضاته الحارة. وكل كلمة مما سبق تنبثق تلقائياً عن السياق وشخصياته التي لا يساورنا الشك لحظة في واقعيتها.

وزهرة فلاحة شابة مات عنها أبوها و«أراد زوج أختي أن يأكلني فزرعت أرضي بنفسي»[1] ثم أراد جدها أن يبيعها بالزواج إلى رجل من عمره فتركت لهم القرية ورحلت إلى الإسكندرية لتعمل في بنسيون ميرامار. وكان أبوها يأخذها معه إلى هذا البنسيون لبيع الجبن والزبد. وعندما جاء زوج أختها مع زوجته لاستردادها رفضت زهرة بإصرار العودة معه إلى القرية.

ــ لن أرجع ولو رجع الأموات ــ.
فقد قررت زهرة أن تملك مصيرها.

---

(١) ص ٤٢.

أنا حرة ولا شأن لأحد بي[1].

وزهرة إذ تنشد حريتها شأنها شأن مصر. تدخل في صراعات ضد الاستغلال ذلك الصراع الذي بدأته في القرية وتواصله في المدينة برد طلبة مرزوق عن مداعباته الداعرة، والدفاع عن نفسها ضد محاولة حسني الاعتداء عليها، ورفض وصاية ماريانا عليها بالتساهل مع الزبائن والاستسلام لمداعباتهم.

وهي ترفض طلب يدها من محمود أبو العباس لأنها ترى ببصيرتها «سأعود معه إلى مثل حياة القرية التي هربت منها»[2].

وتكتشف زهرة ارتباط حريتها بالعلم فتقرر:

«لن أبقى جاهلة».

«سأتعلم بعد ذلك مهنة.. فلن أبقى خادمة»[3].

وتتنازل بالفعل عن جزء من أجرها البسيط تدفعه للمدرسة التي تبدأ في تعليمها.

ويعين زهرة في نضالها إمكانيات ثلاث هي: القوة البدنية، والذكاء، والثقة بالنفس. وهي كل حالة من هذه الحالات تفوق ما يتصوره الآخرون عنها. فسرحان يقول:

ــ «لم أتصور أنها معتزة بنفسها لذاك الحد»[4].

---

(1) ص ٦٨.
(2) ص ٦٨.
(3) ص ٧١.
(4) ص ٢٣٩.

وكانت ماريانا أول من اكتشف ذكاء زهرة وقوتها من أول يوم عملت فيه زهرة لديها.

ـ البنت مدهشة يا عامر بك، مدهشة، ذكية وقوية، من مرة واحدة تعرف المطلوب.

ويفاجأ عامر وجدي بقوتها عندما يراها وهي تدافع عن نفسها ضد اعتداء صفية عشيقة سرحان السابقة التي أرادت أن تتحرش بزهرة.

ـ إنك ملاكمة جبارة يا زهرة[١].

أما طلبة مرزوق فيقول عنها بعد تجربته الفاشلة معها:

ـ «قطة متوحشة، لا يغرك منظرها في الفستان، وجاكتة المدام الرمادية، إنها قطة متوحشة»[٢].

ويصف سرحان البحيري معركتها معه في النهاية عندما اكتشفت خيانته فيقول:

ـ انقضت عليّ ولطمتني على وجهي بقوة مذهلة.. قبضت على يدها بقسوة ولكنها انتزعتها بعنف ولطمتني للمرة الثانية. فقدت وعيي فانهلت عليها ضرباً وصفعاً وهي تبادلني الضرب والصفع بقوة فاقت تصوري»[٣].

وعندما يقول لها عامر وجدي مشفقاً عليها عقب محاولة حسني

---

(١) ص ٢٣١.
(٢) ص ٦١.
(٣) ص ٤٧.

علاّم الاعتداء عليها:
ـ الحق أن المكان لا يليق بك.
ترد عليه:
ـ بوسعي دائماً أن أدافع عن نفسي وقد فعلت[١].

الوحيد الذي استطاع أن يخدعها سرحان البحيري ولم تستطع أن تكتشف كذبه.
ـ هل تبين لك كذبه؟
ـ كلا أنه يحبني أيضاً، ولكنه يتكلم دائماً عن العقبات.
ـ ولكن ما ذنبك أنت يجب تعرفي لنفسك طريقاً.
ـ ما قيمة أن أعرف ما يجب عمله ما دمت لا أستطيعه[٢].
وعندما تدرك أنه يتهرب من الزواج بها تتمتم بغضب مكتوم:
ـ يجب أن أندم على حبي لك[٣].
ولكنها لا تستطيع أن تنزع حبه من قلبها.
ـ إني أحبك. خطأ لا حيلة لي فيه[٤].
ولكن عندما تعلم بخيانته فإنها تلفظه:
ـ وغد حقير غور في ألف داهية[٥].

ومع ذلك فقد صعقت ـ على حد قول ماريانا ـ عندما سمعت

---

(١) ص ٢٥٥.
(٢) ص ٧٦.
(٣) ص ٦٧.
(٤) ص ٢٣٥.
(٥) ص ٢٣٦.

بخبر موته.

ولا تسمح ماريانا ببقائها بعد أن أصبحت تتشاءم منها. ويحاول عامر وجدي أن يتدخل لبقائها بالبنسيون ولكن ماريانا أصرّت على رأيها بعناد.

«ومن الناحية الأخرى صارحتني زهرة بأنها لن تقبل البقاء حتى لو عدلت المدام عن رأيها»(١).

ويعيد عامر وجدي عليها نصيحته بالزواج من محمود أبو العباس أو الرجوع إلى القرية ولكنها ترفضهما. ويسألها عامر وجدي:

ـ ماذا أعددت للمستقبل؟
ـ كالماضي تماماً حتى أحقق ما أريد(٢).

وتترك زهرة البنسيون «وقد أنضجتها الأيام الأخيرة أكثر مما أنضجتها أعوام العمر السابقة»(٣). وفي أذنها همسة عامر وجدي:

ـ «ثقي من أن وقتك لم يضع سدى، فإن من يعرف من لا يصلحون له فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود»(٤).

وقد عرفت زهرة تماماً من خلال رحلتها إلى بنسيون ميرامار من

---

(١) ص ٢٧٢.
(٢) ص ٢٧٨.
(٣) ص ٢٧٨.
(٤) ص ٢٧٩.

لا يصلحون لها. وكل من قابلتهم لا يصلحون. وحتى عامر وجدي نفسه ــ رغم حبه لها ــ لا يملك حتى اسداء النصيحة الصائبة. فقد لعب دوره ــ فيما مضى ــ وانتهى.

أما الفيلم فقد اختار لها الزواج بمحمود أبو العباس. والواقع أن هذا الزواج جاء نهاية منسقة مع المقدمات السابقة لأحداث الفيلم. ومع ما تم من تغييرات في الشخصيات. ومنها شخصية زهرة، وهي ما يهمنا الكشف عنه الآن.

وقد عمل كاتب السيناريو على لي عنق زهرة من البداية. فأول ما يلفت نظرها عند أول نزولها الشارع في المدينة هو فستان في فترينة تطمع في الحصول عليه «الستات عندنا في البندر كلهم لابسين فساتين وستات اسكندرية ما هم لابسين فساتين برضه».

ويحدد هذا الطموح من البداية الوجهة الجديدة التي أخذتها شخصية زهرة. وطبيعي أن أي فتاة يمكن أن يلفت نظرها هذا الفستان أو ذاك. ولكن عندما تختار في عمل فني حدث ما يصبح الحدث أكبر من كونه مجرد مشاعر عادية ويحمل دلالة معينة تبرر أهمية اختياره من بين العديد من الأحداث الأخرى الممكنة. ويحد هذا الاختيار ولا شك من امتداد شخصية زهرة إلى أبعاد رمزية تمثل بها مصر. خاصة أن تبرير اهتمامها بارتداء الفستان ــ في حوارها السابق ــ لا يرتفع إلى أكثر من رغبتها في تقليد ستات البندر وستات اسكندرية ولا يحمل أي قيمة إيحائية كان من الممكن أن يحملها.

ومع تقدم الأحداث يتأكد لنا هذا المعنى عن شخصية زهرة التي يخلصها الفيلم من أبعادها الرمزية ويحولها إلى مجرد فلاحة ساذجة

هربت من القرية.

ويبرز التواء شخصية زهرة أكثر ما يبرز في علاقتها بسرحان البحيري. عندما يعدها بالزواج مثلاً تقول له:

ــ أنا مالقش لمافامك.. ده انت من توب وأنا من توب.

ويحاول سرحان أن يتقرب إليها:

ــ ما تقوليش كده أنا فلاح زيك وعيلتي ذي عيلتك.

فتصرّ على تحقير نفسها:

ــ ده أنا خدامة وانت بيه ومقامك كبير.

فأين هذا الشعور بالدونية من شعور زهرة بالعزة في الرواية التي يعترف بها سرحان نفسه «لم أتصور أنها معتزة بنفسها إلى ذاك الحد».

وأين هذا من قولها بخصوص علاقتها بسرحان على وجه التحديد.

ــ كلنا أبناء حواء وآدم.

ــ هذا حق ولكن..

ــ الدنيا تغيرّت أليس كذلك؟

ولكن يبدو أن الفيلم لا يؤمن بأن الدنيا تغيرت. ويرتد بزهرة التي تعيش عصرها وتعاني من صراعاته إلى عصر السادة والعبيد.

ويؤكد وعي زهرة بالعصر في هذه الناحية بالذات سخريتها من طلبة مرزوق:

ـ يظن نفسه باشا وقد مضى عهد الباشاوات[١].

ولكن زهرة في الفيلم لا تعرف أن عهد الباشوات قد مضى. أو أنها لا تعترف بذلك. وهو ما يوصمها فوق ما سلف بالتخلف أيضاً. بالإضافة إلى أنه يقطع علاقتها بمستواها الرمزي في الرواية.

وزهرة التي ترفض وصاية أحد كما تدل عليه كل تصرفاتها في الرواية تفرض على نفسها مختارة وصاية سرحان في الفيلم.

ـ كنت حاأطفش من البنسيون بالليل وأهج.. لولاك.. قلت لما أقول لك..

وهو ما يناقض أيضاً شعورها بالثقة بالنفس ويوسمها بالخفة.

وقارن بين قول زهرة لسرحان في الفيلم عن سبب تعلمها:

ـ باتعلم عشان أبقى زي كل الستات وما تخجلش مني.

وقولها لعامر وجدي عندما يسألها عن فائدة العلم فترد عليه في الرواية:

ـ سأتعلم بعد ذلك مهنة. فلن أبقى خادمة.

في الرواية العلم وسيلتها إلى التحرر. أما في الفيلم فهو وسيلتها إلى الزواج من سرحان. وشتان بين الهدفين. وبقدر اتساع الهوة بين الهدفين يتسع الخلاف بين زهرة الفيلم وزهرة الرواية وهدف زهرة في الرواية لا يتعارض مع احتواء هدفها في الفيلم لأنه أكبر وأشمل منه. ولكن هدفها من العلم في الفيلم وهو الزواج

---

(١) ص ٤٥.

بسرحان يجعل من العلم وسيلة مظهرية لتحقيق هدف جزئي محدود فيحط من قيمة الوسيلة بقدر ما يحط من قيمة الهدف ويحط بالتالي من قيمة الشخصية نفسها.

ويهبط حوار زهرة في الفيلم عن الزواج إلى الحد الذي يوصم شخصيتها بالسذاجة فضلاً عن تحريفه للأصل وتناقضه مع شخصيتها في الرواية. فهي ترد على سرحان عندما يعرض عليها الحياة معه في مسكن خاص.

ـ كان أهون علي أبقى جارية للعجوز ولا أهربش من البلد عشان أقعد مع واحد من غير جواز.

ـ أنت مش واثقة فيه؟

ـ ترضى لاختك أنها تقعد مع واحد من غير جواز؟

فأول كل شيء إن زهرة في الأصل قد تركت القرية بلا رجعة حتى لو رجع الأموات على حد قولها نفسها. ولا يمكن أن تفكر في هذه المسألة أو أن تضعها موضع المقارنة على الإطلاق. وبغض النظر عن ركاكة الصياغة التي لا تليق بعمل فني إلا إذا كنا لا نفرّق بين ما يقال في الحياة اليومية وما يقال في العمل الفني. وهو الخلاف الذي يفصل بين ما هو حوار وما هو مجرد محادثة، أقول بغض النظر عن هذه الركاكة التي تحول بين هذا الكلام وأن يكون حواراً بالمعنى الحقيقي للحوار الفني فإنه يضعف كثيراً من شخصية زهرة، ويجعلها في موضع استجداء عاطفي رخيص وهي تسأل سرحان «ترضى لاختك إنها تقعد مع واحد من غير جواز؟». وهو ما يتناقض كلية مع نفس المشهد في الرواية كما يصفه لنا سرحان نفسه:

ـ لنعش بعيداً عن هنا.

فتساءلت بارتياب:

ـ أين؟

ـ في مسكن خاص بنا..

لاذت بصمت متلهف على مزيد من القول. ولما لم تلق من ما يشبع لهفتها غامت عينها بخيبة أمل، وتساءلت:

ـ عم تتحدث؟

ـ إنك تحبينني كما أحبك.

قالت بصوت خافت:

ـ أنا أحبك ولكنك لا تحبني.

ـ زهرة..

ـ إنك تنظر إلي من فوق كالآخرين.

قلت بصدق كامل:

ـ إني أحبك يا زهرة، من كل قلبي أحبك والله شهيد.

فكرت قليلاً بكدر ثم سألتني:

ـ أتعتبرني إنسانة مثلك؟

ـ وهل في ذلك من شك؟

هزت رأسها نفياً

أدركت بطبيعة الحال ما يدور بخلدها فقلت:

ـ توجد مشاكل لا حل لها.

واصلت هز رأسها مقطبة هذه المرة عن غضب وقالت:

ـ واجهتني مشاكل كذلك وأنا في القرية ولكن لم أخضع لها..

وهكذا نجدها على عكس استكانتها في الفيلم تحاصر سرحان

بالاتهام تلو الاتهام «أنا أحبك ولكنك لا تحبني» «إنك تنظر إلي من فوق كالآخرين» ثم تصفعه في النهاية حينما تقارن بينها وبينه في مواجهة المشاكل. والفارق كبير واضح بين مستوى ذكاء زهرة في حوارها بالرواية ومستوى ذكائها في الفيلم في نفس الموقف. وكذلك بالنسبة لمستوى نضج الشخصية وعمقها.

إن حوار زهرة في الرواية يكشف عن سلامة المنطق والقدرة على الاستنتاج إلى جانب قوة الشخصية وصلابة إرادتها. أما حوار الفيلم فهو يدل على عكس ذلك تماماً حينما يضعها في موضع الاستجداء والضعف والسذاجة.

وذكاء زهرة الذي أشارت إليه ماريانا من البداية لا يكشف عنه حوارها في الرواية فقط ــ وكله حوار ذكي لمّاح ــ وإنما تدل عليه كل تصرفاتها أيضاً. وقدرتها على تبصر الأمور واستخراج دلالاتها، كما استدلت على شخصية محمود أبو العباس من رأيه في المرأة وربطت بين رأيه في المرأة وعودتها إلى القرية إذا قبلت الزواج منه. ولذلك رفضته. والفيلم يرفع هذه الحادثة حيث إن محمود أبو العباس يطلب من سرحان التوسط له في طلب يد زهرة ويخبره سرحان برفضها دون أن يبلغها بالطبع ويحرمنا بذلك من رفضها الذكي له.

وهكذا نجد الفيلم يسلخ عن زهرة أبعادها الأساسية في الرواية حيث يرفع عنها ما اتسمت به من ذكاء وإحساس بالعزة والثقة بالنفس. وحتى قوتها الجسمانية التي تتميز بها أي فتاة فلاحة سلبها عنها. وزهرة التي تعرف كيف تسرع بالاستغاثة بغيرها. فهي تصرخ عندما يهاجمها حسني علاّم.

ـ تعالوا شوفوا السكران ده الحقوني.
ويلحقونها.. كما يلحقونها في كل مرة.

وقد تم تنفيذ الاشتباك بينها وبين غيرها في الفيلم بما يؤكد ضعفها الجسماني شأنها شأن أي فتاة من فتيات المدينة، ولم يكن بها مما يدهش الآخرين من هذه الناحية كما رأينا في الرواية.

وبفقدان زهرة في الفيلم لسماتها الأساسية الموجودة في الرواية إلى جانب تحويل اتجاهاتها وتبديل أهدافها فقدت أيضاً أبعادها الرمزية وأصبحت زهرة الفيلم شيئاً آخر تماماً لا يشترك مع زهرة الرواية إلا في الاسم.

وقد كان من الممكن قبول زهرة الأخرى وقبول كل ما تم بها من تغيرات لو أن هذه الأخيرة كانت جديرة بالاحترام كعمل فني. ولكن ما حدث أن الفيلم قد ضحى بكل المكاسب التي وفرتها له الرواية بدون مقابل. وتحولت زهرة إلى مجرد فتاة ريفية ساذجة هربت من القرية تشدها أضواء المدينة وتأمل في الزواج من أفندي. وعندما تفشل ترضى بالزواج من نصف أفندي هو محمود أبو العباس. وبذلك جاء زواجها من أبو العباس ـ كما سبق أن ذكرنا ـ متسقاً مع ما جرى في شخصياتها من تغييرات وما جرى للرواية عموماً.

ولكن أي جريمة ترتكب في حق زهرة التي لم تلتئم جراح حبها بعد لسرحان البحيري وصدمتها بموته (رغم إسقاطه من حسابها) حين نراها تستسلم لمحمود أبو العباس، إلا إذا أردنا أن ندفع بها إلى اليأس أو أن نحولها إلى تاجرة أخرى مثل بقية أعضاء ميرامار

المتاجرين على المستوى المادي وعلى المستوى المعنوي. والحل الثاني هو ما اختاره الفيلم لها في رأيي.

٩ ـ عن السراب
بين الرواية والفيلم

(١)

يمثل كامل رؤية لاظ الشخصية الرئيسية في الفيلم والرواية معاً. والهدف الواضح في كليهما هو تحليل شخصية كامل للوصول إلى عوامل ومكونات عقدته النفسية التي أدَّت إلى عجزه الجنسي وكانت ركيزة المأساة الدرامية للموضوع. وتتمثل أهم أبعاده هذه الشخصية في: التصاق كامل الشديد بأمه، وارتباط الجنس عنده بالجريمة والمحرمات وإدمانه على العادة السرية، ووضع زوجته من نفسه موضع الأم، والخجل الاجتماعي الشديد، وتوقف إثارته الجنسية على الخادمات ومن في مستواهن. ومما يجدر ذكره ابتداء أن الفيلم قد نجح في التعبير عن هذه الأبعاد وما بينها من تداخلات وانتهى إلى ترجمة حقيقة لشخصية البطل كامل رؤية لاظ على وجه الخصوص. وإن جانبه التوفيق في ترجمة بعض الجوانب الأخرى كما يتبين لنا في التحليل التالي للفيلم.

(٢)

يبدأ الفيلم من لحظة حاسمة في حياة كامل عندما يفشل في

الإجابة عن سؤال أستاذه في الجامعة بسبب خجله وشروده، فيفر هارباً من المدرج ولا يعود. ويقرر أن يكتفي بهذا القدر من عذاب التعليم. ويطلب من جده البحث له عن وظيفة. وبهذه البداية يسقط الفيلم حوالي ربع حجم الرواية الأول. (١٧ فصلاً ٩١ صفحة) وإن راعى استيعاب ما يهمه منها في مشاهده الأولى، وذلك تحقيقاً لمطالب الاقتصاد الذي يفرضه بناء الفيلم المختلف عن بناء الرواية. ولم يقتصر الاقتصاد في السرد على إسقاط الربع الأول من الرواية فقط وإنما اقتضى إسقاط حوادث أخرى تالية. كما اقتضى التعديل إضافة ما يناسب من أحداث جديدة.

ويمكن أن نقسم المراحل التي يمر بها الخط الدرامي للأحداث في الفيلم إلى ثلاث مراحل. تتميز المرحلة الأولى منها باستعراض شخصيات الجد والأم وكامل ورباب. وفيه يصلنا بالحوار بعض المعلومات السابقة عن والد كامل الثري الذي ترك الأم بعد ليلة زواج واحدة. ونرى اهتمام الأم الزائد بابنها كامل ولهفتها الدائمة عليه في انتظار قدومه أو في أول خروجه إلى الوظيفة. ويبدو التصاق كامل الشديد بأمه أن استسلم لتحريض جده أن ينام وحده في سرير منفصل عنها، وكان لا يزال ينام معها على سرير واحد. وفي هذا الجزء يكشف لنا الفيلم عن ممارسة كامل للعادة السرية وهو يتلصص النظر إلى الخادمة في الشقة المقابلة. وفي طريقه إلى الوظيفة يرى رباب فيتابعها بنظراته الخجولة ويجرؤ بعد عدة أيام على مواجهتها وطلب يدها. وتنتهي هذه المرحلة بموت أبيه الذي

يرث عنه ما يسهل عليه زواجه برباب.

وتبدأ المرحلة الثانية بزفاف رباب على كامل. ويكتشف كامل عجزه عن ممارسة الجنس مع زوجته، فيتهرب منها أولاً، ثم يلجأ إلى تعاطي أدوية بلدية، ثم يلجأ إلى الدكتور.

وبدخول شخصية الدكتور يبدأ الفيلم في الانتقال إلى المرحلة الثالثة والأخيرة حيث يستغل الدكتور عجز مريضه مع زوجته ويمارس معها العلاقة الجنسية، بينما انساق كامل من ناحية أخرى نحو امرأة بدينة ينجح في علاقته الجنسية معها. وكانت زوجته قد حملت من الدكتور وأجهضت نفسها لإخفاء الجريمة. ولما ذهب كامل إليها عند والدتها يخبرها بشفائه تصعقه المفاجأة بمعرفته حقيقة مرضها المزعوم. ثم تلاحقه مفاجأة أخرى بموتها. ويترك كامل المكان هائماً على وجهه كما ترك الجامعة عندما رأيناه لأول مرة. وينتهي الفيلم بقدوم عربة الشرطة تقف عند الباب بينما يستمر ضوء مصباحها المعلق فوقها يلقي ومضاته التي تحمل معنى الخطورة والتحذير.

(٣)

وليس هناك ملاحظات جديرة بالاعتبار في رأيي بخصوص مقارنة المرحلة الأولى من الفيلم بالأصل الأدبي حيث اقتصرت على تقديم الشخصيات دون أن تلتحم في أحداث درامية تكشف عن أبعادها وتشابكاتها. أما من ناحية البناء الفيلمي ــ بغض النظر عن محاولتنا لهذه المقارنة ــ فقد فاجأنا الفيلم في بداية المرحلة الأولى

منه بأجزاء طويلة من الحوار بين الجد والأم يلخص فيها بعض الأحداث السابقة للرواية الأصلية ليقدم من خلالها أسباب تعلق الأم الشديد بابنها كامل الذي تعامله كطفل.

كما يحرص الفيلم في هذه المرحلة (وغيرها) على تأكيد كل معنى من المعاني التي يقدمها ولا يكتفي بالإيحاءات وإنما يقرر ما يقوله بصفة قاطعة.

ويتم ذلك على كل المستويات بالسيناريو والحوار والتمثيل وإيقاع المونتاج البطيء. مما يقلل كثيراً من قيمته الفنية. وتبدو هذه النزعة من بدايته حينما تظهر رباب مثلاً لأول مرة بين الضباب في صورة الأم من وجهة نظر كامل ليقدم لنا أحد أسباب فشله في علاقته الجنسية معها بعد الزواج بها. فهو يقول بكل وضوح دون أن يترك فرصة لأدنى التباس ومن البداية، إن كامل ينظر إلى رباب كأمه.

ويصل إلحاح المخرج في تأكيده لبعض المعاني إلى حد الافتعال أحياناً كما في حالة تصويره لممارسة كامل للعادة السرية بحشر عدد من الدلائل الرمزية الفجة كالكرسي الهزاز الذي يظهر أكثر من مرة يتمرجح وحده ذهاباً وإياباً وسط الحجرة لمدة طويلة لا تبررها دفعة كامل له في البداية. والسلاكة التي تضغط بها الخادمة داخل ماسورة الحوض ثم تسحبها في حركة شبه منتظمة، ويتم الانتقال إليها أكثر من مرة كذلك بالقطع المتبادل بينها وبين غيرها من محتويات المشهد. وذلك فضلاً عن نظرات كامل وارتعاشاته من خلف شرائح خشب النافذة. بالإضافة إلى الموسيقى التي تضاعف من تأثير الموقف كله.

ومع كل ما أسقطه الفيلم من أحداث وشخصيات فإن هذا الجزء الاستعراضي الأول منه بدا طويلاً بطابعه السردي الإخباري. وإن خفف من رتابته روح الفكاهة الساخرة من كامل وأمه كما في المشهد السينمائي القصير المعبر لهما بدون كلام وكل منهما يتقلب في قلق على سريره المنفصل لأول مرة عن الآخر وكما في مشاهد ملاحقة كامل الخجولة لرباب وما أخذته هذه الملاحقة من طابع مضحك نجح نور الشريف في أدائه. ولكن ظل هذا الجزء من الفيلم ـ في رأيي ـ هو أضعف أجزائه.

(٤)

وتتصاعد درجة حرارة الأحداث في المرحلة الثانية مع دخولنا في الأزمة الأساسية للفيلم. حيث يفجر زواج كامل من رباب أكثر من صراع. وأولها الصراع بالنسبة لكامل على أثر فشله في علاقته الجنسية معها. وصراع خارجي يفرضه وجود الأم التي تشعر بالغيرة على ابنها من زوجته.

وتعلن الأم عن موقفها منذ اللحظة الأولى في الفرح إذ تبدو وكأنها في مأتم لا تستطيع اخفاء مشاعرها بالحزن. وإن بالغت عقيلة راتب قليلاً في التعبير عن هذا الموقف وفي غيره من مواقف عموماً بما غلب على ادائها من طابع مسرحي لا يقنع بالإيماءات السينمائية الخفيفة وإنما يلجأ إلى الإشارات الواضحة الكبيرة المؤكدة.

وامتدت الروح الفكاهية الساخرة للمرحلة السابقة في هذه المرحلة. كما في مشهد ليلة الزفاف عندما انفرد كامل بعروسه في

حجرة النوم، وخجل كل منهما أن يخلع ملابسه أمام الآخر فاختبأ كامل خلف السرير ومد يده يسحب بيجامته من فوقه. وتظهر في الكادر بعض أطرافه وهي تدخل في البيجاما بينما حجب عنا السرير بقية جسمه. ويكاد أن يكون المشهد على ما به من مبالغة ترجمة حرفية للنص الأدبي.

كما نلمس نفس الروح الفكاهية الساخرة في الموقفين التاليين وأولهما عندما يرى كامل خادمة بمنديل (بأوية) على رأسها فيشعر باسترداد قواه الجنسية نحوها. ويجري كامل إلى زوجته يقبلها بجنون فرحاً باسترداد قواه لكنه لا يلبث أن يفقدها في الحال. وكانت زوجته قد بدأت تستسلم له مما يوقعه في الخزي.

أما الموقف الثاني فيبدأ بشراء كامل لنوع خاص من الأدوية البلدية لعلاج حالته كما توهم من طريقة إعلان البائع عنها في عرض الطريق وإقبال الشيوخ على الشراء منه. ويؤدي به تناولها إلى تصرفات غريبة تثير تساؤل الأم والخادمة وينتهي الموقف بمحاولة أخرى فاشلة مع زوجته بعد أن أرهقها بإلحاحة عليها وغرابة تصرفاته حيث يحاول وضع منديل (بأوية) فوق رأسها.

وكما هو واضح يبدأ الموقفان بكوميديا ساخرة وينتهيان بكوميديا مأساوية. وتزداد جرعة المأساة في نهاية الموقف الثاني عنها في نهاية الموقف الأول. ويمهدان بذلك لانسحاب الكوميديا الساخرة لتحل محلها المأساة تدريجياً حتى تصبح وحدها وبشكل حاد في نهاية الفيلم.

والموقفان يمثلان إضافة جديدة في الفيلم إذ لا وجود لهما في

الأصل الأدبي لنجيب محفوظ. لكنهما لا يتعارضان مع روح النص في تحليل مأساة كامل والتركيز على إبراز عقدته.

ويربطنا وجود الخادمة في الموقف الأول بمشهد العادة السرية في الجزء الأول من الفيلم وهو يسترق النظر على الخادمة في الشقة المقابلة. كما يمهد للعلاقة الجنسية بالسيدة البدينة فيما بعد.

ويعتبر تعاطي كامل للدواء البلدي في الموقف بديلاً عن عودته إلى تعاطي الخمر في الرواية الأصلية، وقد أسقط الفيلم مسألة الخمر من البداية. وجاء هذا البديل أقرب إلى تحقيق هدف الفيلم النقدي بالنسبة لمجتمعنا فضلاً عما أضافه من لمسات كوميدية ساخرة.

وقد جعل المخرج نهاية الموقف الأول باتجاه كامل نحو النافذة بفتحها فنرى من خلفها ذراع إشارة القطار تسقط إلى أسفل إيذاناً بقدوم القطار. والمقابلة الرمزية واضحة بين حركة هذا الذراع الهابط وفشل كامل في محاولته الجنسية مع زوجته. كما يستغل المخرج صوت مرور القطار بعد ذلك لمضاعفة التأثير الانفعالي للمشهد. ويكرر المخرج مثل هذه الاستخدامات الرمزية في الفيلم. ويبدو بعضها مرتبطاً بالبيئة المحيطة بالمشهد، بينما يبدو بعضها الآخر مقحم عليها. ولكنها على العموم أصبحت وسائل قديمة ومستهلكة في مجال التعبير السينمائي كالكرسي الهزاز والسلاكة اللذين سبق ذكرهما، وما يأتي بعدهما من استخدامات مماثلة كالمنضدة التي ينام عليها كامل فتدور به بعد أن تعاطى الدواء البلدي. والنول الذي تنسج عليه الأم وهي تحرض ابنها على زوجته. وصورة الجد خلف كامل للمقابلة بينهما. وإن تفاوتت نسبة الافتعال فيما بينها.

ومما يؤخذ على شخصية رباب في هذه المرحلة انحرافها عن المطابقة مع شخصيتها الأصلية في الرواية. فهي تبدو أكثر جرأة في ليلة الزفاف وعندما يقول لها كامل في صباح اليوم التالي مدارياً خجله من الفشل أنه كان بسبيل إيقاظها أمس. فتلومه بلهجة جنسية واضحة على عدم إيقاظها. وعندما يحاول أن يتهرب منها فيما بعد ويقول لها «تعالي نلعب كوتشينه» ترد عليه بنفس النغمة الجنسية السابقة «ما تيجي نلعب في أودتنا أحسن» وذلك على خلاف شخصية رباب في الرواية التي تذوب حياء ورقة وتحرص بشدة بالغة على الحفاظ على مشاعر زوجها من هذه الناحية حتى أنها تكاد تقنعه بسعادتها على هذا الوضع. وإن تخلصت ماجدة في اوائل أدائها لهذا الدور من تأوهات «المراهقات» المفتعلة التي طغت عليها في أفلامها السابقة. واقتربت كثيراً من شخصية رباب في الأجزاء الأخرى من الفيلم.

(٥)

وقد حافظ الفيلم في المرحلة الثالثة والأخيرة منه على عنصر الكوميديا الساخرة في المشاهد التي جمعت بين كامل والسيدة البدينة «تحية كاريوكا» التي تحرضه على مضاجعتها (بوجه مكشوف) وإن غلب الطابع المأسوي على بقية أحداث هذه المرحلة وكانت له السيادة في النهاية.

واتضحت حدة الصراع التي بدأت من المرحلة الثانية واستمرت في هذه المرحلة سواء كانت خارجية بين الأم ورباب وكامل. أو

داخلية نفسية بالنسبة لكامل ثم رباب من بعده التي تورطت في علاقة جنسية مع الدكتور.

ويختلف منهج السرد للفيلم في بدايته عن منهج الرواية حيث اتخذ صيغة السرد الموضوعي بدلاً من الصيغة الذاتية التي تأتي على لسان البطل كما في الرواية وكان لاتخاذ الفيلم منهج السرد الموضوعي للأحداث الفضل في تحقيق المكاسب الدرامية التالية في هذه المرحلة الأخيرة منه بالذات:

١ ــ اطلاعنا على تطور العلاقة بين رباب والدكتور، مما يرفع من جاذبية العرض منذ اللحظة الأولى التي يبدأ فيها التعرف بين الدكتور ورباب، ومما يثيره هذا اللقاء من توقعات ترتفع حرارتها مع تقدم الأحداث بدلاً من الاعتماد على المفاجأة كما في الرواية الأصلية حيث لا نعلم بهذه العلاقة إلا في نهاية الرواية مع البطل ونفاجأ معه بها.

٢ ــ الكشف عن صراع رباب النفسي الذي لم تسمح به الطريقة الذاتية للسرد في الرواية بحكم انحصرها فيما يراه البطل فقط دون غيره من الناس. وقد نجحت رباب في الرواية أن تخفي عنه صراعها الذي لا بد وأنها قد عانت منه بدليل إقبالها على عملية إجهاض رغم خطورتها.

٣ ــ تحقيق بعض مواقف السخرية الدرامية الناجحة كما في مشهد زيارة كامل المفاجئة للطبيب يخبره بشفائه بينما كانت رباب تختبىء عنده، بالإضافة إلى ما تثيره المفاجأة في هذا الموقف من توتر لدى المشاهد. وتتكرر نفس السخرية الدرامية بشكل أقوى في

بداية المشهد الأخير من الفيلم وكامل يخبر زوجته بشفائه ويمنيها بحياة زوجية سعيدة مقبلة بينما هي تلفظ أنفاسها الأخيرة على أثر عملية الإجهاض التي لم يكن يعلم بها.

وفيما عدا اختلاف منهج السرد الموضوعي للفيلم عن منهج السرد الذاتي للرواية، وما حققه هذا الاختلاف من مكاسب درامية للفيلم، دون المساس بجوهر الرواية، نجد اختلافات أخرى جزئية في هذه المرحلة الأخيرة، منها أن الدكتور الذي يلجأ إليه كامل في الرواية تفاجأ به بعد ذلك مع مفاجأة كامل به بأنه قريب رباب، قد رفع الفيلم هذه القرابة، وجعله قريب إحدى صديقات رباب التي ترحب برؤيتها وتدعوها هي وزوجها إلى مائدتها حيث يهبط عليهم الدكتور فيما بعد وكان كامل قد أخذ رباب إلى ذلك المكان للنزهة.

ومن الاختلافات أيضاً بين الفيلم والرّواية أننا نطلع في هذه المرحلة على بعض جذور عقدة كامل التي تتمثل في ميله الجنسي للدميمات وفشله مع زوجته، برجوعنا إلى حادثة العلاقة الجنسية بينه وبين الخادمة وهو صغير. وقد انتهز كاتب السيناريو مشهد ذهاب كامل إلى الدكتور طلباً للعلاج ليرتد بنا إلى هذه الحادثة على لسان كامل رداً على أحد اسئلة الدكتور بينما وردت هذه الحادثة في الرواية قبل ذلك بكثير في الربع الأول منها (المحذوف).

غير أن الخادمة في الفيلم كانت أكبر كثيراً مما كانت عليه في الرواية وبدت الحادثة من خلال السرد الفيلمي بالتمثيل والاضاءة والتقطيع بدت كما لو كانت امرأة شمطاء تفترس طفلاً بينما كان الأمر على غير ذلك بين الطفل والخادمة التي كانت تسعده بخلوها به. كما أن الطفل في الفيلم أخذ من التجربة جانبها المر فقط حيث

فاجأتهما الأم قبل أن تتم. ولم يكن الطفل قد استرد روعه بعد، من المفاجأة الأولى بدعوة الخادمة للاختلاء به. مما يجعل من الصعب إقناعنا بأن هذه الحادثة هي السبب في ميل كامل إلى الدميمات. وهو ما لا يقرّه أيضاً علم النفس الذي يقرر ميل الإنسان إلى التخلص من تجاربه المؤلمة وذكرياتها لا العكس. والواقع أن الفيلم لم يوفق في عرض هذه الحادثة أو ترجمتها عن الرواية كما يجب رغم أهميتها في تحديد عقدة كامل النفسية.

ويحاول الفيلم أيضاً أن يضاعف من حدة الصراع الظاهر بين الشخصيات حتى أنه يصل بكامل إلى ضرب زوجته رباب على أثر تحريض أمه له مرة. كما ضربها مرة أخرى عندما حاولت استرضاءه جنسياً ــ كما تعتقد ــ بوضع منديل (بأوية) على رأسها. وذلك طلباً للمزيد من عوامل جذب انتباه المشاهد الأمر الذي لم تكن الرواية في حاجة إليه.

غير أن الفيلم رغم هذه الاختلافات بينه وبين الرواية، سواء كانت اختلافات شكلية فرضها البناء الفيلمي، أو كانت اختلافات أكثر عمقاً أبعدت الشخصية نوعاً عن أصلها كما في حالة رباب على وجه الخصوص. ورغم ضحالة مستوى الإخراج وافتقاره إلى الطابع أو الأسلوب الخاص. فقد احتفظ الفيلم للرواية بهدفها النقدي الواضح لهذه النوعية من العلاقات والتصرفات المريضة وكان مقنعاً على وجه العموم في عرضه للحالة بحيث لا نجد مجالاً للشك بأن رسالته ــ وأكاد أقول رسالته التربوية ــ قد وصلت لكل من شاهده. ومما يحسب له حديثه في تناول مثل هذا الموضوع الحساس دون أن يستغله لافتعال الإثارة كما يحدث كثيراً في أفلامنا. ويرجع الفضل

في ذلك أساساً إلى كاتب السيناريو علي الزرقاني أما مخرجه أنور الشناوي فكان السراب أول أعماله.

١٠ ـ دورات الحياة وضلال الخلود

ملحمة الموت والتخلق «في الحرافيش»

ظل نجيب محفوظ يحاول، ويحاور، ويطرقها من كل جانب، وبكل سبيل حتى بلغت أوج البدايات في «الطريق» وتعددت المحاولات في أكثر من موقع في الرواية الواحدة، وفي أكثر من قصة قصيرة، اختلفت ظهوراً (مثلما في حارة العشاق، أو حكاية بلا بداية ولا نهاية)، والتفافاً (مثل: ثرثرة فوق النيل، أو اللص والكلاب، أو الشحاذ) حول المسألة نفسها، بل يكاد لا يخلو عمل له إلا وأنت تلمحها ـ أعني المسألة نفسها ـ بشكل أو بآخر.

وحين تقدم إلى إعادة صياغة مسيرة الحياة من خلال استرجاع الرسالات السماوية بلغة معاصرة نسبياً، وراح فغامر فقالها رمزاً صريحاً في أولاد حارتنا لكنه وقع، وما كان له إلا أن يفعل، في خندق الإلتزام التاريخي، والتحفظ الديني، فخرج العمل في صورة إعادة صياغة أكثر منه خلقاً طليقاً. وحين انتزع منهم جائزة نوبل، وقالوا إنها للثلاثية وأولاد الجبلاوي كدت أسمعه يقول في بعض تصريحاته، بل هي للمحاولة الدؤوب والحرافيش فقد استطاع أخيراً أن يقولها كأفضل ما يكون القول في الملحمة، بل أظنني قرأت له بعد الجائزة، دون أن أتذكر المصدر المحدد، تصريحاً فهمت منه أنه يقر أن الحرافيش هي التطوير التجاوزي لأولاد حارتنا.

ورغم ما قيل في الحرافيش عنها، فإنني أحسب أنها لم تأخذ حقها، ولا أحسبني قادراً على الوفاء بذلك. وإذا كنت سوف أركز على موقف بذاته في هذه الدراسة البداية، فإنني لا أملك إلا أن أشير في الوقت نفسه للخطوط العامة لما أنوي تناوله حالاً، أو فيما بعد.

(١) الحياة:

١/١ أما إنها ملحمة فهي ملحمة «.. هي قصيدة قصصية طويلة، جيدة السبك.. تتسم وقائع قصتها بالشرف والجلال ويعالج فيها الموضوع على نحو يتناسب مع أعمال البطولة.. إلخ» فما المضوع وكيف هي القصيدة!

أما الموضوع فهو الحياة: الحياة بما هي حركة دوارة، لا تبدأ بالولادة ـ كما دأبنا علي تعريفها ـ بقدر ما تتخلق بيقين الموت. ويقين الموت ليس وعياً خاصاً به بقدر ما هو الحقيقة الموضوعية الأساسية في الوجود البشري، فوق قمة الوجود الحيوي. ما بين طرفي «الموت: المصير» و «التخلق: إعادة الولادة»، تتجدد الحركة، وتبعث الحياة من أبيات القصيدة/ الملحمة طولاً وعرضاً، دورة وإعادة، جدلاً وتوليفاً، دون انقطاع.

الدافع/ البدء: هو الموت.
والقانون/ الحتم: هو الحركة.
والمسرح/ المجال: هو الزمن.

والفصول/ التتالي: هي دورات الحياة المفتوحة النهاية، برغم استعادة كثير من الخطوات نفسها..

والعلاقات/ التجاوز: هي التراكمات المتفاعلة معاً، حتى التغير الكيفي.

كذلك: الكمون/ التمثيل حتى التفجر/ البدء مرة أخرى.

بما يشمل حتماً: المواجهة/النقيضية فالولاف، والنبض الدوائري المتناغم: بدءاً من داخل الذات وانطلاقاً إلى مسارات الكون، ماراً بجموع الناس، ملتحماً بهم، إذ هم أساس البداية، المصير.

(٢) الموت:

٢/١: أما إن الموت هو الأصل، وهو اليقين، وهو الدفع، فقد شغل هذا الأمر محفوظاً بشكل ملح وراسخ، وجاثم، حتى اضطر إلى إظهاره بصورة رمزية مباشرة، كادت أن تتسطح منه ــ مثلاً ــ في مسرحيته القصيرة: «المطاردة» وإلى درجة أقل: «المهمة» (وعادة في أغلب مسرحياته القصيرة على وجه التحديد، أكثر من قصصه القصيرة).

وهو يقرن الموت بالزمن، أو بتعبير أدق: بمرور الزمن (فالزمن عنده شيء آخر)، حتى ليمكن في العمل الواحد أن يفسر الرمز على أنه الموت، أو على أنه الزمن، دون اختلاف كبير (لاحظ ذلك في مسرحية «المطاردة» على وجه التحديد).

فلننظر كيف تناول الموت في الملحمة، إذ نعده البداية؛ واليقين، والتحدي والدفع جميعاً:

الموت عند محفوظ ــ وفي هذه الملحمة الخاصة ــ ليس عدماً.

الموت لا يجهز على الحياة، وإلا أجهز على نفسه.

والموت (لا الولادة الجسدية) هو البداية؛ والحياة هي إرادة التخلق من يقين الموت والوعي به. فمنذ السطر الأول يعلن محفوظ أن ملحمته تدور «.. في الممر العابر بين الموت والحياة»، وليس بين الولادة والموت، فالموت هو الأصل، والحياة احتمال قائم.. هذه الحقيقة هي سدنة الملحمة ولبانتها.

فالموت بمعنى العدم ــ كما يشيع عنه ــ لا وجود له.

حين راح شيخ الزاوية (خليل الدهشان) يصبر جلال (الأول) بعد موت خطيبته قمر دون مبرر (!!).

ــ كلنا أموات أولاد أموات.

فقال بيقين: لا أحد يموت.

لكنه يقول لأبيه في الصفحة التالية مباشرة:

ــ يوجد شيء حقيقي واحد يا أبي، هو الموت.

وفي الصفحة نفسها:

«كلهم يقدسون الموت ويعبدونه فيشجعونه، حتى صار حقيقة خالدة». وفي الصفحة التالية: «نحن خالدون، ولا تموت إلا بالخيانة والضعف» (وسوف نعود لكل ذلك بعد حين).

ومنذ البداية، واجهتنا الملحمة بالموت يسير على أرجل، حين أعلن عن نفسه بمواكب النعوش.

«ميت جديد؟ ما أكثر أموات هذا الأسبوع».

«وأحيانا تتابع النعوش كالطابور، ولا يفرق هذا الموت الكاسح بين غني وفقير».

وفي مواجهة هذا الموت منذ البداية:

«جرب عاشور (الأول) الخوف لأول مرة في حياته، نهض مرتعداً،

مضى نحو القبو وهو يقول لنفسه إنه الموت.
تساءل في أسى وهو يقترب من مسكنه: لماذا نخاف الموت يا عاشور؟».

وكأن الملحمة ظلت بعد ذلك حتى نهاية النهاية، تحاول أن تجيب عن هذا السؤال. فهل أفلحت؟

وهذا ما سوف نحاوله في هذه الدراسة.

ثم اقترنت رؤية الموت رأي العين ــ يقيناً ــ بالهرب منه ــ منذ البداية بالحلم؟ فعاشور حين قرر شد الرحال هرباً من الشوطة (الطوفان)، كان ذلك بناء على حلم رآه، فهم منه أن الشيخ عفرة زيدان ينصحه أن يشد الرحال، فكأن قوله الموجز المكثف لحميد وشيخ الحارة.

ــ لقد رأيت الموت والحلم.

كان ذا دلالة خاصة؟ فقد استعمل فعل رأيت، وكأنه يعني البصر والبصيرة معاً، وحينئذ جاء رد شيخ الحارة:

ــ هذا هو الجنون بعينه؟ الموت لا يرى.

ثم ننتبه إلى عطف الموت على الحلم دون زيادة، فنشعر أن ثمة دليلاً آخر على خصوصية هذا الترادف في التعبير، وكأن الحلم (فالضلال فيما بعد) هو البعد المكمل للموت، وفي الوقت نفسه هو نقيضه، والقطب المقابل له. كل ذلك برغم البدايات المنطقية:

ــ بل رأيت الموت أمس، ورائحته شممت.

ــ وهل الموت يعاند يا عاشور؟

ـ الموت حق والمقاومة حق.

ـ ولكنك تهرب.

ـ من الهرب ما هو مقاومة.

لكن الملحمة بعد ذلك راحت تتناول صنفوف الهرب وصنفوف المواجهة بأدق ما يكون التناول.

وبداية يأتي اختفاء عاشور الناجي (الأول) دون موت، وكأنه تأجيل للحكم، ويظل عاشور طوال الملحمة هو الحاضر الغائب مثل الجبلاوي في أولاد حارتنا، وآخرين، ولكن هذا الاختفاء هنا له وظيفة أخرى غير السعي إلى الأصل، والحنين إلى المطلق، فهو من جهة أخرى يترك الباب مفتوحاً للتواصل بين نزلاء التكية الحاضرين الغائبين، الذين لا يعرف أحد هل يموتون أم لا؟ وإن ماتوا فأين يدفنون موتاهم (مثلاً).

ومن جهة أخرى يعد هذا الاختفاء تكريماً بتجنب الموت الفناء: ألم يكرم عاشور بالاختفاء؟ ويعد الوقت نفسه وعداً باحتمال الغودة.

بعد ذلك، وطوال فصول الملحمة، تحدث المواجهة بالوعي بالموت، وحتمه قبل حدوثه.

وها هو ذا شمس الدين الناجي: «لأول مرة يتساءل عما فات، وعما هو آت، ويتذكر الأموات».

وفوراً يرتبط ذلك بالشعور بتوالي ثواني الزمن كما أسلفنا:

في الصفحة نفسها: إن هدم زفة مسلحة أيسر ألف مرة من صد ثانية بعا لا يقال، وإن البيت يجدد والخرابة تعمر لا الإنسان، وإن

الطرب طلاءً قصير الأجل فوق موال الفراق».

(نتذكر هنا اكتئاب الشحاذ بشكل ما).

ولكن هل هو يخشى الموت نفسه، أم أنه يخشى الضعف والشيخوخة: يواجه شمس الدين هذا السؤال، وهو يعي تماماً مغزى الدعاء: «أن يسبق الأجل خور الرجال» يواجه أكثر فأكثر بعد موت حمية، المعلم دهشان، ثم عنتر الخشاب صاحب الوكالة، «فهذا (الأخير) رجل يماثله في السن، يقف معه في صف واحد» يواجه السؤال فيجب عنه بأن: «ولكن الموت لا يهمه، لا يزعجه بقدر ما تزعجه الشيخوخة والضعف، أنه يأبى أن ينتصر على الفتوات وينهزم أمام الأسى المجهول بلا دفاع».

فهل صحيح هذا؟ وهل صحيح أن الضعف لا الموت هو قضية الملحمة؟ أجيب بدوري حالاً: بل هو الموت يقيناً.

وفي بدايات المحاولة للتصدي للنهاية يهم شمس الدين بالمغامرة التي خاضها أبوه من قبل: والتي أدت إلى زواجه من فلة، أمه فيذهب إلى الخمارة لكنه لا يتمادى، لا يستطيع أن يتمادى: «أفاق من جنونه فتلاشت نواياه المستهترة استسخف سلوكه، كلا لن يتحدى الهواء، لن يتمادى في ارتكاب الحماقات».

لكنه لم يتنازل تماماً، فقد استعد للتلقي دون المبادرة، فهو ينتظر: «ستسنح فرصة فينتهزها» ثم: «ستعرض تجربة فيخوضها».

ولم تسنح الفرصة، ولم تعرض التجربة إلا في ظروف أخرى ألحت وفرضت نفسها على حفيده البعيد: جلال، فيما بعد.

ومع التسليم للقدر الزاحف تمنى شمس الدين حسم الموقف: «أليس من الأفضل أن نموت مرة واحدة؟»

وبموت «عجمية» زوجته يرى الموت (رأي العين) كما رآه أبوه من قبل، فيهرب منه إلى الخلاء، ثم يستبدل به الاختفاء تكريماً أسطورياً ليظل منتظراً مهدياً طوال الملحمة، رأى شمس الدين الموت في عجمية:

«رآها وهي تغيب في المجهول، وتتلاشى».

ولكن هل الموت هو مجهول بهذه الصورة؟ أم أنه ما زال اليقين الذي ما بعده يقين؟ فيكرر في الصفحة نفسها: «إنه لا يخشى الموت ولكن يخشى الضعف».
ويكرر: «ماذا تعرفون عن لعنة العمر؟».
ثم: «ما أبغض قفا الحياة!».

ويأتي موت شمس الدين الناجي صورة مجسدة لنجاح ما، فقد مات وهو في أوج انتصاره، وكأنه نجح في أن يؤجل الضعف أو يخفيه حتى استقدم الموت المفاجىء. تكريم لا يرتفع إلى تكريم أبيه بالاختفاء، لكنه أفضل من الضعف والشفقة على أي حال.

ولكن ثمة مشاعراً لم نرها في أبيه عاشور الكبير، صاحبت خبرة النهاية عند شمس الدين، وهي مشاعر الوحدة المتعالية، لكنها ليست متعالية فحسب بل «متعالية وموحشة» ومنها تسحبت النهاية:

«ووردت كلمة تقول، إن كل شيء هباء حتى الفوز. . » إلخ.
وتعلن الوحدة في اللحظة نفسها التي يعلن فيها الفوز الأخيرة

وبعده:

«ولكنه وحيد، وحيد يتألم.. إنه يقترب من الحارة وفي الحقيقة هو يبتعد».

وصور الموت بذلك المجهول الذي يصارعه في وحدته: «إنه يصده عن السير، يرفع أديم الأرض حيال قدميه، يسرق فوزه العظيم ببسمة ساخرة يكور قبضته (المجهول) ويسدد إليه ضربة في الصدر لم يعرف لعنفها مثيلاً من قبل».

إذن فالموت هو المجهول، لكنه هو اليقين المعين في قبضة حقيقية تضرب ليتهاوى شمس الدين فتتلقفه أيدي الرجال.

مات..

وكأن هذه الصورة نفسها قد وصلت إلى حفيده جلال فيما بعد، في ظروف أقسى كما ذكرنا، فطورها بجنون أعتى ــ كما سيأتي.

سمي شمس الدين «قاهر الشيخوخة والمرض» كأن وحدة النهاية، ويأس النزول لم يصلا إلى الناس بأي شكل يهز الصورة، فمضى مكرماً مثل أبيه، وكأن محفوظاً يستدرجنا بإصرار فيقدم إلينا التصعيد المتزايد لمواجهة القضية.

أولاً: يمضي بعاشور الكبير دون موت، بعد أن يلف ويدور حول المسألة، بحجمها ويقينها.

وثانياً: هو يظهر المسألة في وعي ابنه شمس الدين، دون أن يعلنا للآخرين، حتى في شدة الوحدة، وعمق اليأس.

... ثم ماذا؟

دعنا نرى . .

موت سليمان، (ابن شمس الدين وعجمية) أظهر لنا وجهاً آخر للموت، وهو الانقطاع.

حين أدرك سليمان، من الواقع ومن رد بكر ابنه الذي كان يعلمه مسبقاً أدرك أنه لا يوجد من بين ذريته من يكمله، من يحمل رسالته، حتى لو كانت رسالة الشر والطغيان، قالها مباشرة:

«إني أودع الدنيا مثل سجين. . أستودعك الحي الذي لا يموت».

فما البديل لذلك؟ وكيف يمكن أن يودع الناس الدنيا وهم طلقاء أحرار؟

إن النظر في عكس مقولة سليمان هو الذي يمكن أن يوضحها بشكل ما.

وحين تحرك في عزيز (ابن قرة وعزيزة البنان) الوعي الآخر، الوعي: الحياة، الجنس، الطبيعة، الفطرة (هل بوسعه أن يحول بين المطر وبين أن يتهمر؟) قفز السؤال حول الموت (مع الأسئلة الأخرى)، سؤال هو أقرب إلى الجواب حيث تقدمه صيغة: هل عرف أخيراً: لم تشرق الشمس لم تتألق النجوم في الليل، عما تفضح أناشيد التكية؟ لم نحزن للموت؟ فيحضر التساؤل حول الموت هنا مع البصيرة المتفجرة بمضمون آخر، أكثر منطقاً، وموضوعية وحيوية.

ولعل السؤال اللاحق في الصفحة التالية: «لم لا نفعل ما نشاء؟» يزيد الأمور وضوحاً.

مرة أخرى نلقى الموت في ثلاث شخصيات في صفحة واحدة، بل في بضعة سطور متتالية:

«يموت رمانة في سجنه، وتنتحر رئيفة هانم حزناً عليه، مشعلة النار في نفسها ويقتل العريس الفتوة نوح الغراب برصاصة من مجهول (فؤاد عبد التواب)».

وإذا كنا قد أجلنا الحديث عن القتل والانتحار في هذه الدراسة المبدئية، فإن الحرص على التنويه بتلاحق الإيقاع اضطرنا في هذا الموقع إلى الجمع بين الموت والقتل والانتحار.

ومن المنطلق أسمح لنفسي بفتح صفحة الموت الأهم والأكثر دلالة التي منها ينطلق جنون/ ضلال الخلود بقتل زهيرة أمام طفليها وخاصة أن الطفل ـ بعامة ـ يكاد يصعب عليه أن يفرق بين الموت والقتل، من حيث أن الاختفاء، وفقد الدعم، هي الأصل، سواء انقض الخاطف من المجهول، أو مثل أمام ناظريه رأي العين.

يتأكد هذا من تساؤل جلال طفلاً بعد فقد أمه (وهو الأكبر سناً) فقد قام من نومه مفزوعاً ذات ليلة ليسأل أباه وهو يجهش بالكباء:

ـ متى ترجع أمي؟

فلنا أن نعد هذه البداية الفاجعة هي أول صفحة في القضية المحورية في دراستنا الحالية.

وعلى الرغم من بدايتها المأسوية بقرع طبول الموت قتلاً منقضاً، إلا أن نغمتها انسابت؟ وخفتت وهي تنسحب إلى كيان عزيز (زوج زهيرة الثالث) لتسرقه استجابة لنبذه «جسد الحياة» فهو الذي نبذ جسد الحياة، قبل أن تنبذ الحياة جسده، وكأن محفوظاً يترواح هنا بين الموت الزاحق والانتحار التسليم، ثم يسرع الفالج بالإيقاع، فيقضي عزيز نحبه في أسابيع.

وإذا كان تفجر الحياة/ الفطرة قد أثار التساؤلات السالفة الذكر؟ ومن بينها: لم نحزن للموت، ومن قبل ذلك ثار تساؤل عاشور الأول: لماذا تخاف الموت يا عاشور؟ فإن صراع الحظ مع القدر في مصرع زهيرة، فموت عزيز قد أثار تساؤلات مقابلة، مناقضة، ومكملة: تساءلت (الحارة): «لم يضحك الإنسان؟ لم يرقص بالفوز؟ لم يطمئن سادراً فوق العرش؟ لم ينسى دوره الحقيقي في اللعبة؟ ولم ينسى نهايته المحتومة؟

وملحمة الحرافيش برمتها تطرح هذا التساؤل: لم ننسى الموت؟

ولكن ماذا نفعل لو لم ننسه؟

هذا ما تصاعدت منه وبه الملحمة حتى وجدنا أنفسنا، ومن ناحية، وجهاً لوجه أمام يقين الموت، ومن ناحية أخرى وجهاً لوجه أمام الزمن الزاحف، وهما صنوان يكادان ــ موضوعياً ــ أن يترادفا.

ثم ماتت قمر (خطيبة جلال) خطفت خطفاً في ريعان صباها دون مبرر أو مقدمات أو تفسير.

ماتت ووالده (عبده الفران) يعني بطريقته الهمجية الساخرة في ساحة التكية، (في الحلم، ولا فرق).

ماتت فاستيقظ بموتها خطف أمه مضرجة بدمائها.

وبموتها، وهذه الاستعادة تفجرت القوة/ الخرافة/ المستحيل في كيانه.

«شعر جلال بأن كائناً خرافياً يحل في جسده، أنه يملك حواس جديدة ويرى عالماً غريباً. عقله يفكر بقوانين غير مألوفة، وها هي ذي الحقيقة تكشف له عن وجهها».

واختلط الوجود بالعدم:

«طوى الغطاء عن الوجه، إنه ذكرى لا حقيقة، موجود وغير موجود ساكن بعيد منفصل عنه ببعد لا يمكن أن يقطع، غريب كل الغرابة، ينكر ببرود أي معرفة له. متعال متعلق بالغيب. غائص في المجهول، مستحيل غامض مندفع في السفر، خائن، ساخر، قاس، معذب، محير، مخيف، لا نهائي، وحيد.

وغمغم بذهول وتحد:

ـ «كلا».

وكان هذا هو أحد الأجوبة المطروحة ـ وأهمها ـ إجابة عن تساؤل الملحمة المحوري.

وإذا كان التساؤل/ المقدمة هو لماذا نخاف الموت؟ ثم يليه التساؤل التالي: لم نحزن للموت؟ فإن التساؤل المحوري هو:

لم ننسى الموت؟ ومن هذه الأسئلة الثلاثة نستطيع أن نصوغ التساؤل الجماع بمواجهة السؤال: فما العمل؟

إذا كان الخوف من النهاية ماثلاً، وكان الهرب مستحيلاً؟ أو في أحسن الأحوال مؤقتاً، وكان الحزن أقوى من الحياة، والنسيان أبعد عن التنازل؟ فما العمل؟

هنا قفزت إجابة جلال صريحة أنه: «كلا».

فهو الرفض، والإنكار:

ما زلنا.

«يد غطت الوجه فأغلقت باب الأبدية».

آه: لم يقل «فتحت باب الأبدية» فالموت عادة، في العرف الديني، طريق إلى الأبدية (الحياة الآخرة)، بغض النظر عن أين سنمضي هذه الأبدية: في جنة أم في جهنم، فالخلد في أيهما سواء، لكن التعبير هنا يشير إلى أن الموت هو الذي أغلق باب الأبدية، لا أنه فتحها.

فهل يعني ذلك أن الأبدية ممكنة على هذه الأرض دون سواها؟

«لم يتأوه، لم يذرف دمعة واحدة، لم يقل شيئاً، تحرك لسانه مرة أخرى مغمغماً:

ــ «كلا».

وتكاثفت صور الموت بما ينبغي.

«رأى رأس أمه مهشماً، وكأنها ما ماتت إلا هذه اللحظة» (ألم يسأل أباه منذ زمن غير بعيد: متى تعود؟).

وحين نبهه الآخرون أن وحده الله! فزع لوجودهم حتى أنكره، وكأنه وهو يلغي الموت، قد ألغى الناس والحياة جميعاً بضربة واحدة..

وهو إذ يتساءل: «من قال إذن إن الحياة خالية، خالية من الحركة واللون والصوت، خالية من الحقيقة، خالية من الحزن والأسى والندم». لا يتساءل متراجعاً، ولكنه يشير إلى قرارته الصاعقة ضمناً، فالجواب المتضمن في هذه الأسئلة هو: أنه هو الذي قال ذلك دون سواه، قال وقرر كل ذلك، في هذه اللحظة الصاعقة المولدة معاً، قرر فتقرر، ولا راد لقراره، وبقراره هذا تحرر فعلاً من كل شيء، من الموت ثم من الناس، ثم من المشاعر:

إنه في الواقع متحرر. لا حب ولا حزن. ذهب العذاب إلى الأبد. حل السلام». ولكن كيف؟ بالانسحاب والتبلد؟ أبداً؟ بل بالمحال والتوحش المتحدي:

«وثمة صداقة متوحشة مطروحة لمن يروم أن تكون النجوم خلانه، والسحب أقرانه، والهواء نديمه، والليل رفيقه».

وللمرة الثالثة يغمغم:

ـ «كلا».

ويعلن إنكاره للموت (وللناس والأحياء) حين يرد على شيخ الزاوية:

ـ ولا أحد يموت.

هام جلال بالمستحيل.

وحين كانت تعاوده ذكريات الحب كان يحتمي منها بالكراهية؛

«أكره قمر، هذه هي الحقيقة. هي الألم والجنون، هي الوهم».

لكن مشاعر الكراهية نفسها هي مشاعر والسلام، وهي أفضل من اللامبالاة، لكنه يتمادى من الكراهية إلى التشويه:

«كيف هي الآن في قبرها؟ قربة منتفخة تفوح منها روائح عفنة؟ وتسبح في سوائل سامة ترقص فيها الديدان».

ثم من التشويه إلى الاحتقار:

«لا تحزن على مخلوق سرعان ما انهزم.. لم يحترم الحياة، فتح صدره للموت ثم ينسلخ إلى المستحيل:

إننا نعيش ونموت بإرادتنا.

نحن خالدون؟ ولا نموت إلا بالخيانة والضعف».

وحين ألغى/ أنكر الموت، محا الحياة، والناس، وراح يستعمل الجميع محتقراً: فبعد أن اعتلى عرش الفتوة، وجاء أبوه يذكره بالعدل الذي يتساءل عنه الناس، فيرد عليه «بازدراء»:

ـ إنهم يموتون كل يوم وهم مع ذلك راضون.

ويجيء موت زينات (الشقراء) أم جلال الثاني؟ كالزلزال، ليقول لنا إن الموت أكبر من كل رتابة، وأقوى من كل هروب.

وعلى العكس من موت قمر (خطيبة جلال الأب) جاء موت زينات (أم جلال الابن).

ماتت قمر وهي بعد الفتاة البكر، صغيرة السن، الخطيبة الطيبة العاشقة البطلة، ماتت بمرض عابر وهي في ريعان صباها تستعد

لزواج سعيد بعد أن انتصر الحب على صلافة أمها ومقاومتها.

أما زينات الشقراء فهي بائعة الهوى، ثم هي عشيقة جلال الأب، وقد بلغت بها الجسارة أن تسمي ابنها منه وهو ابن سفاح، أن تسديه باسم أبيه مباشرة، وهي تموت وهي في الثمانين بعد أن تابت وأنابت، وتحدت ــ ونجحت ــ أن ينشأ جلال الابن الحرام معروفاً بالطيبة والأمانة وحسن الخلق والورع، ولا تموت إلا عن ثمانين عاماً، وكان جلال قد بلغ الخمسين من عمره.

وكما قال جلال الأول للموت كلا، ثم راح يدرّب نفسه على كره قمر في تربتها، وتشويه صورتها في شكل قربة منفوخة متعفنة يرعى فيها الدود، راح جلال الثاني ــ فجأة ــ يشوه صورة أمه، أمه التي «. . هو نفسه كان يقول أنه طالما أحبها حباً جماً، لكنه لم يكن يتصور أن يفعل به موتها ما فعل» (رؤي في الجنازة وهو يبكي وينتحب)، أما الأعجب من ذلك فهو ما حصل له عقب انقشاع الكآبة.

لقد قالها أيضاً: كلا، ولكن بطريقة عملية مغايرة، لم يقلها للموت، وإنما قالها الموت له، فأعادها، أن: كلا.

كلا للرتابة والاستقامة والفتور. كلا للمحافظة، والدعة والسلامة، كلا لما فرضته أمه عليه، عكس ما هي، وما كانته من فجور وجنس وعشق وقتل وكأنها أنشأته نقيضاً لها، وتكفيراً عنها، فحرمته حقه في تجربته، ولم يولد إذن هذا الجديد «مجهول الأصل» إلا بقدر حسابات الظاهر، بل حقاً لقد قذفه قبو مملوء بالعفاريت، وهو الداخل المروض المكبوت، زينات الأولى بداخل داخله،

فانقلب أول ما انقلب عليها:

«تبدى له حبه لأمه عاطفة غريبة مضللة كأنها السحر الأسود، تبخرت في الهواء مخلفة حجراً بارداً شديد القسوة (نفس قسوة أبيه في مواجهة موت قمر)، أصبح يثور لذكراها ويلعنها، لم يبق في قلبه أثر لحزن أو بر أو وفاء. وثمة صوت يهمس له في ذهوله بأنها ينبوع العداوة والمقت في حياته، وأنه ضحيتها إلى الأبد» (قبل الموت وهو الفاضل الأمين، وبعد الموت وهو النقيض الفار الضائع: وجهان لعملة واحدة).

وبديهي أن كل ذلك مثل موقف أبيه هو نتاج مواجهة المرت فقهر الحزن حتى اخفائه، هو في الوقت نفسه دليل العجز عن التخلص منه (الحزن)، ثم إنه الاحتجاج القاسي على الميت الذي تخلى بموته عن الحي العاشق المعتمد عليه. ثار جلال الأول على قمر، واتهم ـ بعد موتها ـ بالضعف والتخاذل أمام الموت وكأنها اختارت الموت بمحض إرادتها دونه، أما جلال الابن، فقد ثار على أمه بأثر رجعي، فهي لم تخنه بموتها (وقد بلغت الثمانين) وإنما خانته بما صاغته فيه، حين صنعته نقيض ما هي، وما هو.

وتأتي ثورته صريحة مباشرة ضد كل ما فرض عليه، تأتي بعد مشاهدته فيقينه بهذه الحقيقة الموضوعية الأولى: عارية مجردة يقول لدلال الغانية العشيقة الجديدة (زينات الحقيقية):

«كرهت حاضري وذكرياتي، حتى التجارة والربح، ومشاكل البنات المتزوجات وكرهت ابني شمس الدين الذي يعمل سواقاً عندي، وكأنه حمار يسوق حماراً وكرهت أمه التي يمضي محصناً

ببركاتها، ورأيتها تستنزفني بغير وجه حق كما استنزفتني أمي من قبل. . » (إلخ. . انظر بعد).

فيقين الموت هنا، واقعاً ماثلاً، قد فاجأ جلال الثاني برغم بلوغ أمه الثمانين وهو في الخمسين، ومحفوظ بذلك يذكرنا أن جلالاً الابن لم يضع موت أمه في الحسبان، أنكره في غيبوبة الاعتماد والكبت، ثم حين فوجىء به، برغم كل التوقعات، كاد قوله يقول أنه لم يولد من قبل، وكأن ظهور الموت هنا بهذه الصورة المفاجئة، بلا مفاجأة ــ وبشكل مباشر ــ هو الوعي بحقيقة الحياة، ومن ثم محاولة اللحاق بها، ولكن كيف؟

(٣) ضد الموت؟

هذا هو الموت كما تصاعد حتى تجسد، وسحق، وأرهب، فأنكره جلال ابتداءً، بدلاً من أن يخاف منه، أو يحزن له، أو ينجح في أن ينساه، أو يتصور أنه يفعل.

فما هو مقابل الموت؟ وكيف عالجت الملحمة هذه القضية؟ وكيف المسار؟ يبدو أن الحياة، مجرد الحياة، ليست هي المرادف الحقيقي لما هو ضد الموت.

فمن الموت تتفجر الحياة، وكأن الموت هو صانع الحياة.

الموت، كما تقدم، هو حركة، بعكس الشائع عنه، أنه عدم وسكون.

فإذا كانت حقيقة الموت هي الباعث للحياة؟ وهي المبرر

والدافع لاستمرار الحركة؟ وهي المسؤولة عن إعادة التخلق وتفجر الوعي؟ فما السكون؟ وما الضد لما هو موت؟

في الواقع أن نجيب محفوظ ألمح إلى عدة احتمالات أغرت بأن تكون هي الضد المحتمل، منها على سبيل المثال:

التكية، والخلاء، وأحياناً الظلم، والظلمة، وأقل من ذلك الفراغ.

وفيما عدا التكية بسكونها وأناشيدها المعادة، لا نجد سكوناً يقدر أن يكون ضد الموت بكل زخم دفعه كما صورته الملحمة حتى التكية، فإنه يكسر سكونها غموضها، ذلك الغموض الذي يسمح للخيال أن ينسج حولها، وفي داخلها، ما يكاد يحييها.

وكل هذه المقولات والمواضيع هي موضوع دراسة لاحقة، ومكملة، لكنني في هذه المرحلة سأكتفي بأن أشير إلى أن الخلود كما قدمته الملحمة، هو السكون الجاثم، وهو الموت الحقيقي كما يشيع بين الناس.

وكان الأولى بمن يرى ويتيقن ـ أين بنا إذا فعلنا ـ أن يخاف الخلود (عكس الموت) لا أن يخاف الموت. وكأن مأساة الإنسان الحقيقية ليست هي الموت بما هو شائع بمعنى العدم، في مقابل الحياة بما هو شائع بمعنى الاستمرار على وجه الأرض لا في بطنها، وإنما القضية الأولى بالاهتمام والنظر، هي السكون في مواجهة الحركة.

كذلك فإن القضية ـ من ثم ـ ليست هي أن نولد بيولوجياً، ثم

نقضي هذه الحقبة من الزمن المحدود التي ستنتهي بيقين، وإنما هي أن يكون في يقيننا بالنهاية ما يجعلنا نولد مرة أخرى، بمجرد أن نعي موتنا.

بهذا تكاد تصبح الحسبة أنه لا معنى لولادة تنتهي بموت، إن آجلاً أو عاجلاً فالموت بالصورة الشائعة يلغيها حتماً، لكن الولادة تبدأ حين نعي الموت، فتتخلق بالحركة، لتتصاعد بالإبداع، والاستمرار فيمن يلي، وليس بأنفسنا.

فهل يا ترى قالت الملحمة ذلك حقيقة؟
وكيف كان ذلك؟

(٤) الحركة/الزمن/التفجير:

«لا دائم إلا الحركة. هي الألم والسرور. عندما تخضر من جديد الورقة، عندما تنبت الزهرة، عندما تنضج الثمرة، تمحي من الذاكرة سفعة البرد وجلجلة الشتاء».

بهذه المباشرة وفي قمة وسط الملحمة، أقرها نجيب محفوظ، وحددها، وقدمها لكن كل ذلك لا يجعلنا نقر أنه بسطها أو سطحها.

لكن الحركة تبدو ذات أبعاد ودلالات متغيرة، يستحسن الوقوف عندها حتى لا تختلط الأمور:

فثمة حركة راتبة متعاقبة، مثل مرور الأيام وتتالي الليالي.

وثمة حركة دائرية مستعادة. فيها من التغير والتفتح بقدر ما فيها من التكرار والانتظام، مثل تغير الفصول، ودورات السنة. لكنها في

أغلب الأمر عود على بدء.

وثمة حركة متفجرة مغامرة. تعلن إعادة الولادة، والقفز في المجهول الرائع إلى الجديد الواعد، متضمنة المخاطرة بالقديم، بغض النظر عن النتيجة إن بناءً أو هدماً. لكنها تحمل في الحالين من مقومات الحياة المتجددة ما يجعلها المقابل الحقيقي للسكون.

ثم ثمة حركة ممتدة عبر الأجيال، تقاس وحدتها الزمنية ليس فقط بطولها، وإنما بما تحويه من معاني التغيير الكيفي، وهي يمكن أن تحمل إيجابيات الحركات السالفة الذكر، ولكن على مدى أطول، وشمول أعم.

وستتناول كلاً منها بما تسمح به هذه المقدمة.

أما الحركة الراتبة المتعاقبة، فهي الزمن بمعناه التتابعي الملاحق. (وليس الزمن بحضوره الكافي القابل للتخلق: «الممر العابر بين الموت والحياة»).

بل أن هذه الحركة الراتبة هي أقرب إلى السكون، ولم يعتن نجيب محفوظ بإظهارها لذاتها، بل كانت تطل من ثنايا الإيقاع، أو تستنتج بالسلب من أحاديث الرتابة، ومسار العجلات الصامتة.

فالتكية كانت بمثابة جدار الزمن الثابت، ففضلاً عن أنها تمثل رمز خلود غامض، كانت تمثل تحدي الهمود المرفوض في الآن نفسه.

وتشبيه عاشور بالتكية «نما نمواً هائلاً مثل بوابة التكية». ثم اختفاؤه الواعد بالرجوع، له دلالة مبنية لما نقول، فإن كانت التكية

هي جدار هذا الزمن الراتب، فعاشور الناجي الأول هو طواره إن صح التشبيه، بل أن صراع شمس الدين مع زحف الزمن قرب النهاية، في صورة معركته الإدارية مع ابنه وصف كالتالي:

«شعر شمس الدين أنه يغالب السور العتيق، وأن أحجاره المترعة برحيق التاريخ تصكه مثل ضربات الزمن».

فتكثف سور التكية العتيق، مع صلابة ابنه سليمان ـ برغم أنه ابنه ـ وتقدمه زاحفاً بفعل تتالي الأيام، مع ما هو زمن يمضي دون توقف، يجسد الماضي في المستقبل في جدار الزمن (التكية) التحدي، وقد راح شمس الدين يصارعه.

وهذا الزمن الراتب، عاجز في ذاته، ولكنه باعث في الوقت نفسه إذا بلغت حدة الوعي بحقيقته، ومآله (الموت) ما يكفي لإعادة التخلق، الولادة ولننظر في عجز التكية ـ رمز الزمن الراتب والخلود السلبي ـ .

«إنهم يتوارون، ولا يردون. . فتر حماسه، انطفأ إلهامه».

ثم انظر إلى تعرية سبيلتهم:

«ألم تعلموا يا سادة بما حل بنا؟ أليس عندكم دواء لنا؟ ألم يترام إلى آذانكم نواح الثكالى؟».

ثم: «سكتت الأناشيد، وتلفعت بطيلسان الامبالاة» وثمة إيقاع لاهث، لكنه راتب أيضاً: مثلاً:

«وأنجب مع الأيام حسبُ الله، ورزق الله، وهبة الله، وفي أثناء ذلك يتوفى المعلم زين ،زوجه، وتزوجت البنات».

فتلاحظ أن الأشخاص الهامشيين كانوا يظهرون في رتابة ليختفوا في رتابة، وكأن ذلك مقصود لذاته ولإظهار هذا البعد الخاص، حتى يعلن أن من يستسلم للمألوف ورتابة الزمن، سوف يمضي بلا تاريخ!

«وتمر أيام رتيبة ومريحة في حياة جلال عبد الله وأسرته، ويعرف الرجل بالطيبة والأمانة وحسن الخلق والورع. ويتوفر له الرزق، وعشق العبادة.. وتدل البشائر على أن هذه الأسرة ستشق طريقها في يسر وبلا تاريخ».

هنا نقف كما ينبغي عند «بلا تاريخ».

وبرغم أن الأسرة لم تمض في هذا المسار كما أوحت البدايات (وإن طالت خمسين عاماً)، ورغم أن الانقلاب وإعادة الولادة لم يكونا في اتجاه البناء، فإن هذا الزمن الراتب المتتالي، الماضي في يسر، هو والعدم سواء. فمن لم يع ذلك فولد ومات، فكأنه ما ولد وما مات، أما من استيقظ أمام الوعي بالموت، وبالرتابة، فهو مطلق ماردة الوليد من غيابات المجهول، أو عباءات العفاريت، ثم يكون ما يكون، وهذا ما حدث لجلال الابن حين واجه موت أمه، ولجلال الأب حين واجه موت خطيبته (انظر فيما قبل).

الحركة الأولى للزمن هي تلك الحركة الراتبة اليسيرة الهامدة المتتالية المعادة: التي هي ليست زمناً، بقدر ما أن نهايتها: الموت، ليس عدماً، فالعدم هو ضد الوجود، والذي يستسلم لهذه الحركة الراسخة الهامدة لم يوجد أصلاً.

لكن الحركة الأخرى الأكثر عداً، وخلقاً، وتحريكاً: هي حركة

في دورات هي دورات الحياة، اقترنت في الملحمة أساساً ـ ولكن بوصفها مجرد أرضية ـ بتتالي الفصول:

لو أن شيئاً يمكن أن يدوم، فلم تتعاقب الفصول؟»

فهل يعلم القارىء أن هذا السطر الناقص قد أخذ رقم فقرة ٤٥ في الحكاية الثالثة من ملحمة الحرافيش: الحب والقضبان؟ هكذا مستقلاً دون زيادة. .

وفي بداية الحكاية الرابعة:

«الشمس تشرق الشمس تغرب، النور يسفر الظلام يخيم».

وهو يكرر مجيء الفصول بما هي علامات زمنية محددة في أكثر من موقع:

«وجاء الصيف زافراً أنفاسه، إنه يحب ضياءه. . »

«ودارت الشمس دورتها. تطل حيناً من سماء صافية، وحيناً تتوارى وراء الغيوم».

«ما يمر يوم إلا نرى الشمس وهي تشرق، ثم نراها وهي تغرب، وما على الرسول إلا البلاغ».

كان هذا الحديث بالذات من أم هشام الداية، رداً على اعتراض زهيرة:

ـ الظاهر على الأقل ـ على طلب نوح الغراب القرب منها (أي قرب، بأي ثمن). اعترضت زهيرة قائلة: «ألا ترين أني زوجة وأم؟» فردت أم هشام الداية هذا الرد الدال، الذي انتهى بأنه «ما على الرسول إلا البلاغ» (وكان نجيب محفوظ قد قالها أيضاً في الحرافيش وفي غيرها).

هنا إعلان ضمني أن شروق الشمس اليومي فغروبها ليسا دليلاً على حركة معادة، أو دائرة مغلقة، وإنما هو إعلان لدورات الطبيعة الموازية لدورات الحياة المفتوحة النهاية بشكل أو بآخر.

والفيضان، بوصفه مواكباً لفصل بذاته، ودالاً عليه، هو علامة من علامات دوران الفصول، ولكنه ليس ــ بداهة ــ مجرد إعادة عقيمة بل هو إعادة تحمل الحياة للأرض والزرع والناس جميعاً، هو زائر فصلي معاود نعم، لكنه ولادة متجددة، وإن كانت دورية محددة، فهو أبداً ليس نسخة مكررة.

«وعندما وفدت الفلاحات يبشرن بالفيضان ويبعن البلح، كانت زهيرة تعاني ولادة عسيرة أنجبت في أعقابها راضي الابن الثاني لها من محمد أنور».

ونرى الفيضان هنا، مع بشارة الفلاحات، مع الولادة العسيرة (من محمد أنور على التحديد)، كلها أحداث متوازية شديدة الترابط والدلالة على حيوية الدورات لا تكرارها، وعلى ارتباط ما هو طبيعة بما هو بشر، بما هو فرد، في حلقات متداخلة في نمط مواز بشكل أو بآخر.

وقد أعلن محفوظ بعد الإخفاق الأكبر لتجربة الخلود على يد زينات الشقراء أن دورات الفصول ليست بهذه السلاسة التي تبدت في أول الملحمة، بل أن الفصول حين تختل القوانين، فيلوح الخلود قسراً، ثم تقهر سفحاً ــ أن الفصول تصبح كيانات متصارعة برغم تلاحقها:

«واستنامت (زينات) إلى نسائم بشنس، وقالت لنفسها إنه شهر عذر، سرعان ما تدهمه الخماسين، فينقلب شيطاناً مغيراً يفتك بالربيع».

جاء هذا عقب أن قالت لنفسها:

«إن الشر يرفع الإنسان إلى مرتبة الملائكة».

فهذه الحركة الدائرية ليست هي هي إعادة مكرورة، وإنما هي من ناحية تعلن طبيعة الاستعادة القادرة على الإحياء والبسط، من ناحية أخرى تؤكد فرص المضي تصعيداً من خلال الفروق الكيفية، التي مهما صغرت فهي خطوة دالة خطيرة، إذن تعلن استحالة عكس اتجاه الدورات:

«وثمة حقيقة تنشب أظفارها في لحمه وهي أن الأمس لا يمكن أن يرجع أبداً».

جاء هذا في سياق مأزق شمس الدين (الثاني) بين ابنه سماحة، وحميه سنبلة، الذي انتهى بالتحام الأب مع الابن ـ بالصدفة ـ وكأن هذا الالتحام دعوة للاستمرار برغم كل شيء (برغم الخلاف، الاختلاف، والذعر والصفقات)، وكانت هذه النهاية التصالحية من أجل الاستمرار قد أشير إليها ضمناً بالهاتف القائل.

«لا تقتل ابنك، لا تدع ابنك يقتلك».

دعوة صريحة إلى مواكبة الزمن. ولكن ما الزمن؟ وكيف؟

على أية حال، فقرب النهاية يعلن محفوظ أن هذه الدورات المتلاحقة تحمل في داخلها حسم التغيير وإن بدت معادة، يقول:

«وحلت تغيرات حاسمة مثل تغيرات الفصول الأربعة».

غير أن هذه التغيرات الحاسمة كانت في هذه المرحلة خارجية على أية حال، حيث كانت الإشارة بها إلى ما حل بحليمة البركة وأولادها من ربيع الناجي (آخر جيل في الحرافيش) بعد عودة فايز من غربته ليرفلوا في أثواب الوجاهة والأبهة، وما بلغني هنا أنها تغيرات خارجية على كل حال، وكأن التغيرات الفصلية هي في أغلب ظاهرها، أقرب إلى تغير المناخ، لا إلى طفرة التخلق الجديد كما سيأتي ذكره في نوع آخر من الحركة..

«لا تنفصل قضية الزمن، عن قضية الحركة بأنواعها»:

فالزمن الراتب المتتالي (مجرد مرور الزمن متتابعاً) هو حركة خامدة، وإن كانت مرعبة بما تعد نهايتها: الموت العدم (المفهوم الشائع).

والزمن/الدورات هنا يعني أن كل شيء يتحرك وأن كل شيء يعيد نفسه في الوقت نفسه فإن كانت الدائرة مغلقة، فهو بعد لا يختلف في حصيلته عن سابقه (الراتب)، أما إن كانت مفتوحة فهي دورات الحياة بما تعد.. فتعيد.. لتدفع.

لكن للحركة بعداً آخر، أدق دلالة وأشد خطراً.

(٥) الولادة الجديدة:

مهما بدأ الزمن راتباً خاملاً، فإن الوعي بخموله، دفع إلى عكس ذلك.

قد يمضي فرد دون ذكرى أو تاريخ، وقد تتوالى أيام دون أحداث، وقد تعود دورات وكأنها هي هي، لكن كل ذلك هو ظاهر ليس إلا، ومهما بدا الخمول وفترت المشاعر الظاهرة، فثمة توترات كامنة، وثمة تراكمات تتجمع في يقين متصاعد، وثمة طفرات واعدة، سرعان ما تتكاثف لتندفع، وهي في ذلك لا تتبع ظاهر الأشياء إلا جزئياً، وإنما تمضي ـ تحت الظاهر ومعه ـ في تضافر له قوانينه الخاصة المتجددة أبداً.

وهذا البعد المتجاوز لما هو راتب تتابعي، هو حصيلة ما هو متراكم متضافر بقدر ما هو طفرة مكثفة لما هو دورة خلاقة. وهو المرادف للتغيرات النوعية في تاريخ الأحياء من جهة، ولطفرات الإبداع في أطوار البسط من جهة أخرى، وبلغة الزمن لعله يكون أقرب إلى ما يمكن أن يسمى الزمن/ البدء المتجدد.

وقد حذق نجيب محفوظ في أغلب أعماله تقديم هذه النقلات النوعية، سواء في صورة التحول المفاجىء والنوعي في مسار شخصياته في رواياته الطويلة والأطول، أو في صورة دفقات الوعي في قصصه القصيرة.

وكنت أتوقع أن تكتمل هذه الخاصية المميزة لمحفوظ في الحرافيش، بوجه خاص، وقد كان.

أول تحول دال، ومميز، كان تفجر عاشور أثر رؤيته فلة، وهو يسلخ ولديه عنها.

«قال له بخشونة، وهو ينتزع عينيه منها».

«انتزع عينيه منها مرة أخرى».

«في ظلام الحارة تنفس بعمق شعر بأن سراحه قد أطلق، وأنه تملص من قبضة شريرة. الظلام كثيف لا عين له».

«شعر وهو يشق الظلام أنه يودع الطمأنينة والثقة، ها هو تيار مضطرب يلفه في دوامته، وهو يساوره الخوف كما يساوره النوم، وقال لنفسه: إن البنت بهرتهم بجمالها، وقال أيضاً: إن البنت قد بهرتهم بجمالها الفتان».

وحين قال: «لماذا لا يتزوج الحمقى؟» (كان داخله قد قرر أمراً دون أن يدري هو به بعد).

وحين أضاف: «أليس الزواج دنيا ووقاية؟».

كان يحاول أن يخفي قراره عن نفسه من جهة، وأن يعمم الأمر على فلة وعلى أولاده من جهة أخرى.

فهذه النقلات تحدث في الظلام، والظلام عند محفوظ غير الظلمة، فهو الجانب الآخر للوجود.

«الظلام مرة أخرى، يتجسد في القبو.. ينطق بلغة صامتة، يحتضن الملائكة والشياطين، فيه يختفي المرهق من ذاته، ليغرق في ذاته».

ثم يستشعر عمق القرار وصلابته فلا مفر فيردف:

«إن قدر الخوف على أن ينفذ من مسام الجدران، فالنجاة عبث».

وهذا تعبير من أدق ما يمكن أن يوصف به داخل الذات

(المرموز له هنا بالقبو)، فما أهون معارك الخارج، مثل معركته مع درويش، أو معركته لتخليص أولاده. أما وقد صار الأمر في الداخل فمع من تكون المعركة؟ فلا نجاة، أو.. لعلها النجاة!

خرج الداخل إلى الوعي، الظاهر، أو اخترق اللاشعور الشعور، أو، وتعبير محفوظ: «خرج من القبور إلى الساحة».

فماذا تحرك من الداخل في هذه النقلة ـ تحركت أمه.

والأم عند نجيب محفوظ من أهم ما يمثل الآخر، كما أنها مقومات شخوص الداخل ذي الدلالة المتميزة، وهي تطل علينا من داخل عاشور الناجي الأول برغم أنها لم تكن أبداً في وعيه، ولم يرها أبداً حقيقة مرئية مدركة.

وهو يتذكر أمه الحقيقية في موقع ما أثير من نفجر حيوي يقع الجنس في جوهره، ولا يتذكر أمه بالتبني، سكينة زوجة الشيخ عرفة زيدان.

ونلمح قدرة محفوظ على إعادة تشكيل ما سمي خطأ الموقف الأوديبي، وصحته حنين الرحم، أو نداء الأرض، فطوال الملحمة، والأم تظهر بعنف مقتحم، وبحصور يستحيل تجاهله، وهي عادة ما تظهر مع دفقات الجنس والحب الغامر الدافق، تظهر بكل قوتها وجذبها ودلالتها، سواء كانت حاضرة بجسدها أم غائبة، إلا من حقيقة موقعها بداخل الداخل، وحقيقة توحدها مع الأرض الرحم، وكانت أدق هذه المواقف ـ مما قد يحتاج إلى أن يفصل في دراسة لاحقة مستقلة ـ هي علاقة شمس الدين بأمه فلة، وصراع أمه مع عجمية، ثم ارتباط نقلة جلال الأول (الأب صاحب الجلالة) بموت

خطيته وما أثارته هذه اللحظة من استعادة مقتل أمه ومنظر رأسه المهشم، وتكتمل الصورة حين ترتبط نقلة جلال الثاني، وإعادة ولادته، بما هو تراجع وانحراف، وهو في الخمسين من عمره، بعد فقد أمه زينات الشقراء وهي في الثمانين فيرتمي في حضن دلال الغانية، وكأنه يستعيد علاقته بأمه الغانية عشيقة أبيه بعد فوات الأوان.

ولعلنا نكتفي هنا بأن نشير إلى أن محفوظ، وله ما له من علاقة شديدة الخصوصية بأمه شخصياً، قد تجاوز فرويد تجاوزاً لا جدال فيه، بل إنه تجاوزه من قبل في رواية مهمة من أولى رواياته وهي «السراب»، التي يعدها أغلب النقاد الرواية التحليلية النفسيه بوجه خاص، فقد ربط بين الأم والجنس والحب، دون الحاجة إلى مناورات تنافسية مع أب قادر، وبأقل قدر من الشعور بالذنب.. ومن ثم عقاب الذات.

وها هو ذا عاشور يذكر أمه وهي لم توجد أصلاً في وعيه ولو لحظات عابرة لكنه يحدد شكلها، واغراءها، ووعودها:

«لكي تحتدم المعركة لا بد من بشرة صافية، وعينين سوداوين مكحولتين، وقسمات دقيقة مثل البراعم، لا بد من الرشاقة والسحر وعذوبة الصوت وقبل ذلك لا بد من القوى الخفية المتدفقة المناسبة..»

إلى أن قال: إذ يعمم:

«ومن يتزوج الحياة فليحتضن ذريتها المعطرة بالشبق».

أليست الأم هكذا هي الحياة، ولكن ليس بمعنى أننا نقوم بعملية

تجريد أو ترميز ماسخة، بل على العكس، إن محفوظاً، بذلك، يقوم بعملية تعيين لما يمكن أن يجرد من خلال الخوف والرمز والنواهي دون داع، فالحياة جسد (انظر قبلاً)، وأولى بنا أن نرى الجسد أماً معجونة بماء الشبق، من أن نفرغها من حيويتها خوفاً من مواجهة نبضها.

ومع كل هذه المواجهة الطبيعية المبررة بحقيقتها الموضوعية، فكل ذلك لا يكفي تفسيراً (أو تبريراً لما يمر به).

«فلا مفر من أن تعترف بأن ما حدث لا يمكن أن يصدق. وأن تعاني إحساس المطارد إذا سبق».

(لاحظ هنا أن المعاناة هي معاناة الخلاص، فقد قال: إذا سبق، ولم تكن المعاناة لأن مطارده قد يلحقه) ثم يؤكد محفوظ أن التعبير ليس مصادفة ولا هو خطأ مطبعي كما قد يخيل لبعض القراء، بما أورده بالصفحة التالية:

«وسرعان ما استنام إلى الهزيمة جذلان بإحسان الظفر».

هذه النقلة ليست ميل هوى، أو تغيير مذاق، أو قرار تحول، ولكنها التغير النوعي الصارخ والدال، وبنص ألفاظ الملحمة، فعقب كل ما سبق اقتطافه يردف محفوظ:

«ها هو مخلوق جديد يولد مكللاً بالطموح الأعمى والجنون والندم، ويسأل الغوث من الرحمٰن فتنسكب عليه خمر الفتن».

كان هذا أول ميلاد جديد، وأهميته القصوى أنه بدأ من البداية، بدأ بعاشور الأول، في داخل داخله.

لم ينتظر حتى تتشابك المسائل وتتعقد العلاقات ويحتد الصراع الخير بالشر، أو يقتل الأخ ثم يعلنها، أن الولادة الأخرى محتملة، فضلاً عن أنها حتمية بل طرحها من البداية فى عاشور الكبير وكأنها طبيعة أساسية لما هو بشر..

ثم انها لم ترتبط جذرياً بمعركة الخير والشر كما أعيدت صياغتها في أولاد حارتنا مثلاً؟ بل هي معركة الحياة كيفما اتفق، والحياة كما تتفجر لتعيد بناءها، معركة الرتابة والتجدد، بل إنها ليست معركة بمعنى التضاد بقدر ما هي إطلاق ما هو طبيعة ثانية بوعي متجدد بل إنها طبيعة أولى تكاد تكون أصلاً، لأنه بغيرها تمضي الحياة بلا ذكرى، ولا اكتشاف، ولا تاريخ.

أما شمس الدين (الأول) فقد عاناها فأجهضها.

بداية لم تكن ثمة معركة مع أبيه أصلاً، بل لعل حضور أبيه في كيانه في السر والعلن هو السبب في إجهاض ولادته المحتملة.

«أجل إن عاشور الناجي هو أبوه. ولكنه بمثل في الوقت ذاته حقيقة أكبر من الأبوة، وهو يهيم بهذه الحقيقة أكثر من الأبوة نفسها، هي محور حياته، ومعقد أمله، سر افتتانه بالعظمة الحقيقية.

وهذا يبدو أصعب في إعاقة الحركة تحدياً فانطلاقاً فمغامرة.

نتج عن هذه العلاقة أن تمركز أبوه في الداخل مقبولاً جاثماً بالحب، لكنه جاثم على كل حال، فهل تركت له أمه في الخارج مساحة للحركة اللازمة لتفجر محتمل؟

«اعترف شمس الدين بأن أمه قوية وعنيدة. اعترف أيضاً بأنه

يحبها ويحترمها، لا باعتبارها أمه فحسب، ولكن بصفتها أرملة عاشور الناجي أيضاً».

فماذا تبقى له ليفعلها؟

حين أحاط به الزمن، برغم قدرته على الاحتفاظ بكل ما يقنع الآخرين ــ دونه ــ أنه ليس عرضة للشيخوخة، حين أحاط به مرور الزمن.

«دارت برأسه أفكار شيطانية، وسرعان ما هرع إليه عثمان الدرزي. أفاق من جنونه فتلاشت نواياه المستهترة، استسخف سلوكه، كلا، لن يتحدى الهواء. لن يتمادى في ارتكاب الحماقات، ستسنح فرصة فينتهزها ستعرض تجربة فيخوضها».

وكما قلنا من قبل، لم تسنح فرصة، ولم تعرض تجربة، فقد أجهضت فرصة ولادة جديدة قبل أن توجد أصلاً.

وثمة نقلات واضحة تكاد تكون من النقيض إلى النقيض، وكان يمكن الوقوف عندها بوصفها نقلات كيفية، إلا أنها لا تمثل الولادة الجديدة في عنف حضورها، لكنها تذكرنا ــ أيضاً ــ بالتغيير الكيفي الذي لا تشير إليه المقدمات، مثل زواج محاسن البولاقية من حلمي عبد الباسط، أو حتى مثل جنون ضياء ودروشتها فضلاً عن النقلات الطبقية، أو الاقتصادية، مثلما حدث عند استيلاء عاشور الناجي الكبير على بيت البنان، أو عند إفلاس بكر الناجي.

وحتى الانتحار، فإنه يعد إجهاضاً لإعادة الولادة المحتمل (ولهذا حديث مستقل لاحق).

وقد أوردت هذه الفقرة الاعتراضية لتوضيح الفرق بين ما أعينه من إعادة الولادة. . وما يمكن أن نلحظه من مجرد التغيير الظاهر.

أما النقلة الصارخة التالية فجاءت في اتجاه معاكس، أو قل: في اتجاه له انحرافه الخاص، هي نقلة وحيد (ابن سماحة الناجي من محاسن البولاقية). وبرغم التمهيد لها، وطبيعة سماحة الغاضبة الخاصة المستغرقة في الخيال حتى قال له عمه رضوان.

ـ احذر الخيال وأقبل على العمل!

برغم هذه المقدمات فإن النقلة حدثت وكأنها مفاجأة، بدأت إرهاصاتها (مثل كثير من النقلات الدالة طوال الملحمة) بحلم، وكأن الحلم في مثل هذه المرة صادراً عمن لا يبهمه الأمر، وليس عن صاحب الشأن (بعكس أحلام أخرى مباشرة كثيرة، وخاصة حلم عاشور الناجي عرفة زيدان)؛ كان حلم ضياء امرأة عمه (الهائمة على وجهها في جنون هادىء): أنه يمتطي جرادة خضراء، ثم تفسيرها لهذا الحلم، وهي تجيب نفسها (أكثر مما تجيبه):

إنه إنما «خلق للهواء».

ثم: من الحلم إلى الإلهام (كالعادة):

«عندما استيقظ وجد نفسه مفعماً بالإلهام».

والإلهام هنا ـ وفي هذه المواقف ـ لا يقف عند الإيحاء بفكرة، أو إضاءة زاوية رؤية، وإنما يتخطى هذا وذاك إلى فعل، إلى تغيير مفاجىء، شيء أقرب إلى السحر أو المعجزة.

لم يشك أنه قادر على المعجزة (وإن لم يتبين بعد طبيعة

المعجزة)، وأنه يستطيع أن يقفز من سطح الدار إلى الأرض دون خوف من الكسر.

ويستقبل الناس هذه النقلات عادة على أنها الجنون ذاته، إذ عادة ما تكون المسيرة إلى تفكك، لكن أن يترتب عليه قفزة في الهواء حقاً، ثم لا يكسر، فهو الفعل الخارق الدال على ما تقول به من ولادة تغير المسار نوعياً حقاً، وهذا ما كان حين تحدى وحيد الفسخاني الفتوة، فصارعه ـ فجأة ـ وانتصر (بيده المسحورة!!) واعتلى عرش الفتوة في نهار واحد.

ونستطيع أن نتابع بسهولة نقلات زهيرة، وتصاعد طموحاتها منذ أول زواجها بعبده الفران، ثم انتصارها على العواطف والشهوة ورسمها حتى تزوجت من محمد أنور، فأحلامها بالفتوة (النسائية) بدت من البداية، لذلك فنحن لا نجد فيهاه التغير النوعي الواحد المحدد الذي نعنيه هنا بالولادة الجديدة، وإن كنا نلحظ بسهولة ما وراء هذه النقلات المتتالية من طموح، وثورة، وكلها تشير إلى داخل متفجر ومتوثب لا يهدأ.

«باطنها يتغير ببطء، ولكن بثبات وإصرار».
وحتى هذا البطء لم يكن بطئاً.

«يتمخض كل يوم عن الحركة، كل أسبوع عن وثبة، كل شهر عن طفرة، إنها تكشف ذاتها طية وراء طية، تنبثق من جوفها أنواع شتى من المخلوقات المتحفزة الصارعة وتحاكم في الخيال أمها وزوجها ومسكنها وحظها، تحقد على كل ما يطالبها بالرضا على حكمة الأمثال وعطف الهانم وفحولة الرجل».

فانظر برغم أنها موجات متلاحقة من الثورة والتغيير، إلا أن حدوثها على مراحل متتالية في الاتجاه نفسه: طموح وراء طموح، يعلن ما وراءه من طفرة مصغرة وراء طفرة مصغرة إلى حد عدم إعلان الطفرة النوعية الكبرى التي نعنيها في هذا العرض لإعادة الولادة.

وتتلاحق هذه الطفرات حتى لا تكاد تتوقف، حتى أنه من كثرة تلاحقها وما تترجم إليه من أفعال، وزيجات، وتقلبات اجتماعية وطبقية من كثرة كل ذلك تصبح مثل نبضات القلب في كثرتها، وحيويتها، وتتاليها.

«وعند كل نبضة تتشكل صورة براقة تخرق كل مألوف».

وتتميز هذه الطفرات المتعاقبة بأن إرادة زهيرة الواعية تمسك بعجلة قيادتها بقدر متميز من التحكم، استجابة لقفزات التحرك الداخلي ورسائله، فالداخل يحفز، لا يفرض نفسه بنوع جديد تماماً من الإدراك، فالنقلة. وزهيرة تلتقط هذا التحفز، وتسير به في دروب الوعي بإرادة محكمة لتؤكد التغير حلقة بعد حلقة، في اتجاه يكاد يكون معلناً من قبل، وتظل تحافظ على الاتجاه نفسه طوال الوقت.

وتتأكد الإرادة في تنقلات زهيرة فيما بعد:

«إنها تطمح إلى اكتساب حق. في سبيل ذلك وطئت قلبها بلا رحمة.. في سبيل ذلك تحس أحياناً بجيشان الجنون السامي في قدح من الخمر المقدسة».

فتقرر ـ في حلم يقظة ـ الانقضاض على عزيز الناجي، وسرعان ما تحقق حلمها من خلال حسن استيعابها لتفجرات الداخل، وقدرتها على صياغتها واقعاً عيانياً يواصل مسيرتها.

أما نقلة عزيز، وعلى الرغم من أنها شديدة الارتباط بآخر طفرة لزهيرة ـ الطفرات المترجمة أولاً بأول إلى طموحات محققة ـ فهي من حيث المبدأ أقرب ما تكون إلى نقلة عاشور الكبير التي انتهت إلى الزواج من فلة، وهي قريبة من النقلة المجهضة لشمس الدين الكبير، وذلك من حيث التوقيت (السن) والاتجاه، (الجنس والزواج أو احتماله).

«وأغرب الجنون ما يصيب المرء في كهولته».

أما الولادة/ المارد/ الجنون، فهي ما حدث لجلال الكبير عقب أن اختطف المجهول «قمراً» خطيبته دون أدنى تمهيد أو تبرير.

وقد أشرنا إلى بعض تفصيلاتها ونحن نتحدث عن مواجهة الموت ولا مفر من إعادة، مع اختلاف السياق:

«وشعر جلال كأن كائناً خرافياً يحل في جسده (انظر كيف كانت النقلة بيولوجية ذات لغة جسدية ـ لا مجسده).

«إنه يملك حواس جديدة ويرى عالماً جديداً غريباً».
(لاحظ تواكب الجدة والغرابة).
«عقله يفكر بقوانين غير مألوفة».

فالعقل يلحق بنقله الجسد النوعية، فالجنون تغير في الكيان الحي/ الجسد، الذي أحد وجوهه ما هو عقل، وليس الجنون ذهاب

العقل ابتداء.

ومن خلال ذلك ينفصل عن الواقع حتى ينكره، لكن إنكاره ليس كاملاً حتى يعفيه من استقباله بكل تحديات «الآن» أنه إنكار حاضر.

«إنه ذكرى لا حقيقة، موجود وغير موجود، ساكن بعيد منفصل عنه يبعد لا يمكن قطعه».

وإذا كان عاشور الناجي الكبير قد ولد فيه مخلوق جديد أثر تحريك الجانب الآخر (الأم/ الغريزة/ الحياة).

«ها هو مخلوق جديد يولد مكللاً بالطموح الأعمى والجنون والندم ويسأل الغوث من الرحمٰن فتنسكب عليه خمر الفتن».

فإن جلال قد أعاد/ استعاد الخبرة مضاعفة مغتربة مقتحمة، أثر تحريك العدم/ القهر/ الرفض، لا تحريك الحياة.

(قارن: «مخلوق جديد يولد مكللاً بالطموح الأعمى» بـ شعور جلال بأن كائناً خرافياً يحل في جسده».

وإذا كانت زهيرة ــ أمه ــ قد تلقت طفرات الداخل باستيعاب، فإن جلال قد تلقى الانسلاخ مضاعفاً مكثفاً ساحقاً غائراً مغيراً في جرعة واحدة.

«يتمخض كل يوم عن حركة، كل أسبوع عن وثبة، كل شهر عن طفرة عند زهيرة».

«وعند كل نبضة تتشكل صورة براقة تخرق كل مألوف».

بـ: «يد غطت الوجه فأغلقت باب الأبدية، تهدمت الأركان

تماماً».

فالنقلة هي النقلة، والولادة هي الولادة، ولكن شتان بين ولادة نتيجة تحرك، تفجر وانبعاث في اتجاه حياة، وقرار واستيعاب مهما بدت النتائج شاطحة ومستغربة في أولها (عاشور الناجي) وبين ولادة في طفرات متلاحقة تسبقها وتلحقها إرادة طموح (زهيرة)، وبين ولادة تسمح لكائن خرافي أن يلبس فجأة وتماماً كل الكيان الحالي المتجمد حتى العدم من هول الفقد والخيانة، خيانة القدر (جلال)!!!

وقد ترتب عن هذه الولادة أمران:

أولاً: الرفض بالإنكار: «كلا» ـ ثم: ـ لا أحد يموت (انظر قبلاً)

ثانياً: الجنون «ضلال الخلود»

أما ولادة جلال الثاني أثر موت أمه عن ثمانين سنة، فقد جاءت أكثر مفاجأة، وأقل تفسيراً، فقد يكون مفهوماً أن سلب جلال الأب خطيبته بدون وجه حق، بعد تهشيم رأس أمه أمامه، كفيل بأن يفقده توازنه، فيتجمد ظاهره، فيحل فيه الكائن الخرافي.

أما موت الأم وهي في الثمانين، وابنها في الخمسين، وإن كان مسارها لم ينته إلى جنون صريح، أو زواج ثان، فقد جرى في اتجاه انطلاق شبقي واندفاع تلذذي يعلن التخلي عن البلادة والرتابة لا أكثر.

«أما الأعجب من ذلك فهو ما حصل له عقب انقشاع الكآبة لقد

ولد شخص جديد مجهول الأصول».

وحكاية مجهول الأصل هذه تستدعي وقفة جديدة قديمة، إذ علينا ألا ننسى أن عاشور الأول كان مجهول الأصل من حيث ولادته الحقيقية، وأن إعادة الولادة ـ مهما بدت مبرراتها تبدو لأول وهلة مجهولة الأصل، منفصلة عن أسبابها، لكن بالنظر في تفاعلات الكمون نتبين أن ما هو مجهول هو الأصل من حيث حقيقة التركيب البدئي، وتفصيلات التفاعل، وما حدث خلال حركية الزمان.

وهذا البعد هو ما يؤكده في قوة هذا النوع من الحبك الروائي، حيث يساعدنا على تجاوز ما سمي بالشخصية النمطية، والحتمية السببية التي غلبت على النقد فترة من زمان.

أما أنها ولادة، فهي ولادة بنص الألفاظ وولادة بطبيعة التغير:
«وكان يخفق بصدري قلب جديد، كرهت حاضري وذكرياتي».
حتى قال:.

«وثار القلب، والعقل والكبد وأعضاء التناسل، وهتفت بشرى للشياطين!»

(قارن عاشور الناجي حين استشعر الولادة: «يسأل الغوث من الرحمٰن فتنسكب عليه خمر الفتن» بهذه الولادة: «بشرى للشياطين»).

ولا نجد ما نختتم به هذه الفقرة أدق أو أدل مما دار بين دلال، وجلال الابن:

ـ «إنك ألذ رجل في العالم. .

فقال بثقة:
سمعت أن الرجال يولدون من جديد في سن الخمسين..
فقالت بيقين:
ومرة أخرى في الستين والسبعين».

(٦) المقدمات.. والمسارات:

لا تسمح هذه الدراسة المقدمة بالتمادي في إيضاح أطوار إعادة الولادة كما قدمها نجيب محفوظ في الحرافيش خاصة، إلا أنني أجد من الضروري الإشارة إلى تتابع المراحل على الأقل لحين الرجوع إليها مع اكتمال الدراسة بتفصيل أكثر:

أولاً: فثمة استعداد خاص لهذه الولادة، بهذه الصورة المتبادلة، وما جاء طوال الرواية من إشارات إلى أن عائلة الناجي ـ بوجه خاص ـ تمثل سلسلة من الدعارة والإجرام والجنون، بالإضافة إلى صور الجوع إلى السلطة في شكل الفتوة الغاشمة والظلم حتى القتل.

وهي في الوقت نفسه عائلة تمثل سلسلة من المناجاة الصوفية، والتوق للعدل، وإطلاق إسار قوة الحياة، لإرساء دعائم الحق، فهل يا ترى هذا الاستعداد بشقيه خاص بأسرة الناجي أم أنه يمتد إلى سائر الناس؟

في رأينا أن ثمة عائلات تتميز بهذه الطاقة الحياتية المتدفقة المبدعة والمدمرة في آن واحد، أكثر من غيرها، وهذا ما يسمى بالاستعداد الوراثي لكن الملحمة ترينا أن هذا في ذاته ليس استعداد

للجنون بقدر ما هو استعداد لوفرة حياة، أو زخم مخاطر، أو مفاجآت تدمير.

وبالرغم من أن هذا التركيب يخص عائلة أكثر من غيرها، إلا أنه بالتتبع الدقيق نتيقن أنه نمط عام لكل الناس، مع فارق الجرعة، وحدة النقلات، وبسطها على عدة أجيال، أو تكثيفها في جيل واحد. أو فرد واحد.

ثانياً: أن ثمة أحداثاً مرصدة، أو مغفلة؟ تتجمع وتتفاعل مع هذا الاستعداد المتحفز، وقد أشرنا إلى ذلك كلما سنحت الفرصة، وقد نعود إليه في دراسة لاحقة بتفصيل أشمل.

ثالثاً: أن ثمة تغيرات مفاجئة، تبدأ بطفرات الداخل، مثارة أو غير مثارة بأحداث الخارج، ثم الولادة الجديدة.

رابعاً: أن مسار الولادة الجديدة ليس دائماً واحداً، بل إنه يتراوح بين تجدد الشباب (مثل عاشور الأول) والرضا بالانسحاب (مثل شمس الدين الأول) وسرعة الانحراف (مثل وحيد، وجلال الثاني) والجنون المطبق (جلال الأول).

خامساً: أن التغييرات في السلوك، مثل تقلب محاسن البولاقية، أو ما طرأ على بكر الناجي في بدايات الملحمة، أو على فايز الناجي قرب نهايتها، ليس مرصوداً بوصفه إعادة ولادة مما تعنيه هذه الدراسة، وإن كنا لا نستبعد مثل ذلك من بعد أعمق وكل ما أريد توضيحه بهذا الاستطراد، هو أن المسألة ليست مسألة تغير نوعي في السلوك، سواء إلى الانحراف (فايز الناجي) أو الجنون (مثل ضياء الشبكشي) وإنما التركيز لتوضيح طبيعة النقلات كما

ظهرت في الملحمة، بلا اعتراض على التعميم الحذر في مجالات دراسات علمية أخرى.

سادساً: أن إعادة الولادة لها علاقة وثيقة بالحدس التنبؤي، والحلم كإرهاصات ـ آلة ـ كما أن لها علاقة بالجنون الصريح كمسار محتمل (وكل هذه الأمور قد وردت بتتابع وأناة وتفصيل وتنويع طوال الملحمة على نحو يعد إضافة تأكيدية لكل هذه الاتجاهات المعرفية، نفسر بها بعض الفروض والنظريات العلمية، أكثر مما ثبت بها طول باع محفوظ من الإلمام بها، مما يستأهل المزيد من الدرس التفصيلي، الذي نأمل العودة إليه مستقبلاً.

(٧) .. في مواجهة يقين الموت (.. ضلال الخلود)

فلما كان الزمن هو الحقيقة الماثلة، والموت هو اليقين الثابت، ووعي الإنسان بهذا وذاك هو التحدي المصيري، أصبحت مسيرة الإنسان الفرد (بما يترتب عليها من احتمالات التأثير على مسيرة الإنسان النوع) أصبحت متوقفة على:

كيف يواجه الإنسان ـ فرداً ـ هذا التحدي اليقيني الكياني في آن واحد؟ وأحسب أن هذه هي قضية نجيب محفوظ فرداً؟ ومبدعاً.

وأول ما تناولته الملحمة في مواجهة يقين الموت هو رفض إعلانه، بديلاً عن رفضه، فما اختفاء عاشور الناجي الكبير إلا تعبير عن ذلك.

ويمكن ربط هذا الحل الأقرب إلى الوهم بفكرة الحياة الآخرة من وجهة، وفكرة المهدي المنتظر من جهة أخرى، مارين بقضية

رفع سيدنا عيسى عليه السلام.

وقد عبرت الملحمة عن هذه القضية بشكل مباشر وغير مباشر كما شاء لها نجيب محفوظ.

وما أن قارب عاشور الناجي الأربعين حتى أعلن ــ باللفظ ــ أن فكرة الخلود تراوده؟ وكان ذلك مرتبطاً بشكل مباشر بالموت «القرافة».

«كان يحمل فوق كاهله أربعين عاماً، وكأنها هي التي تحمله في رشاقة الخالدين».

بل أن تبادل العلاقة بالزمن (يحمل السنين أو تحمله) قد أوحى إلي منذ البداية بما يقدم عليه محفوظ في تطور ملحمته من الوقوف على هامة الزمن للتحكم فيه، بديلاً عن مواكبته، ناهيك عن التسليم له، أو إلغائه، ولا أتصور أنها كانت هكذا محسوبة مسبقاً في كامل وعي محفوظ، لكنها أطلت (هكذا) منذ البداية.

لكن لنر ماذا لحق ــ فوراً ــ بتعبير رشاقة الخلود التي وصف بها محفوظ الناجي الكبير في الأربعين؟

«همسة في باطنه جعلته يحول عينيه نحو ممر القرافة فرأى رجلاً يخرج منه يسير في تكاسل».

(كان هذا الرجل هو درويش زيدان، ابن الشيخ عفرة زيدان، رمز الشر الغبي واللذة العاجلة).

أليس في هذا التلاحق ما نريد إيضاحه من دلالة؟

ثم تسير مسيرة عاشور كما ذكرنا، وهو لا ينسى الموت، ولا

يفتعل الخلود وهو أول من تساءل: «لماذا تخاف الموت يا عاشور؟».

ثم أنه كان منطقياً مع الحياة برغم ذلك، حتى وهو يهرب من الموت بمغادرة الحارة فوراً من الطاعون، برغم اعتراض زوجته الأولى وابنائه منه، وتنبيه شيخ الحارة له ألا يهرب.

وتكرر ظهور عاشور الناجي فيما يمثله من عدل، وقوة وتحد، وانطلاق، وتفجر ووعود، وتناسق مع الغيب، وسعي إلى ما بعده.

كما تواتر القول بعودته شخصياً:

«وأصر أناس رغم اليأس على أنه سيرجع ذات يوم».

حتى قالت سحر الداية لفتح الباب وهي تحكي له أسطورة جده:

«كما أنقذه الله من الموت» وتفصل ذلك في الصفحة التالية:

«.. وطال اختفاؤه حتى آمن الناس بموته، أما الحقيقة التي لا شك فيها فهي أنه لم يمت».

ثم يعود محفوظ يعلن خلود عاشور الكبير في سياق موقف ضياء.

(آخر جيل الحرافيش، شقيق عاشور الناجي الأصفر) يعلنها.. حين يقول عن خروج ضياء:

«.. خرج إلى الظلام، مسوقاً بقوة خفية نحو ساحة التكية، نحو خلود جده عاشور».

إذن فقد ظل هذا الحل بالإنكار والتأجيل قائماً منذ البداية حتى النهاية.

وفي الصفحة نفسها كانت ثمة مقابلة بين اختفاء عاشور الناجي والزمن الذي لا يتوقف وقد جاءت المقابلة نصاً، وفي سطور منفردة هكذا:

«لقد اختفى عاشور الناجي».
ولكن الزمن لن يتوقف، وما ينبغي له».

وكأن الملحمة برغم كل هذا التكرار، والتأكيد، إنما تضرب هذا الحل ابتداء، بقولها إننا إذا نجحنا في أن ننكر الموت، بإبدال الاختفاء به، فلن ننجح في أن نوقف الزمن، فالتحدي قائم وممتد، ولن يعفينا منه أن نسمي الموت اختفاء ونروح ننتظر من لا يعود.

وهكذا نرى حل «المهدي المنتظر».

ومنذ استوعب شمس الدين اختفاء أبيه، وهو يواجه المشكلة نفسها، فجاءت دعوة أمه له وكأنها تقرأ الغيب: «فليمد الله في عمرك حتى تلعن الحياة». وجاء رده:

«أستودعك الحي الذي لا يموت».

ويبدو هذا الحوار الباكر بمثابة تنبيه ضمني لعبثية الخلود إلا لمن هو الله.

وعاش شمس الدين عمراً طيباً حتى لعن الحياة حقاً حين رفض أن يتقدم في العمر بمعنى الضعف داعياً «أن يسبق الأجل خور الرجال»، متمنياً أن يكرمه الله بالاختفاء مثل أبيه وهو في غاية القوة والكرامة.

وكأن شمس الدين في محاولته الإبقاء على شبابه، بالطرق الصحيحة والطبيعية كان يقدم الحل العادي ــ إن صح التعبير ــ وإن

كان لم يستطع أن يوقف ظهور علامات التقدم في السن (رمز: الشعرة البيضاء، فالإغماءة العابرة).

ثم نكتشف أنه مهما نجح الشباب المتأخر، والاستقامة، والحفاظ على الصحة (مثل الأساليب الحديثة في التخسيس، والعدو. . . إلخ) ـ مهما نجح كل هذا، فما هو إلا تأجيل، وليس أبداً حلاً للموت القادم لا محالة.

ويعلن شمس الدين ـ وهو في منتهى شباب شيخوخته ـ وجهاً آخر يوقظه فينا يقين الموت، وهو ما يفرضه على الباقي منا بعد زميله من وحدة قاسية. فها هو ذا شمس الدين يقولها صريحة في صيحته عند موت زوجته عجمية.

«لا تتركيني وحدي».

تبدو المحاولة الثالثة في مواجهة الموت كأنها حل مجازي إن صح التعبير، حل يقول: إنه ما دام الإنسان ميتاً ابن ميت فليتكرر في ابنائه من صلبه؛ ونلاحظ هنا كيف أن الملحمة لم تدع مجالاً إلا وأشارت إلى هذا الحل، سواء بتكرار الأسماء، أو بتكرار السمات، فثمة عاشور وعاشور (البدء والنهاية)، وثمة شمس الدين وشمس الدين وشمس الدين، وثمة سماحة وسماحة، إلى آخر ذلك.

وكلما اعتلى عرش الفتوة من يشبه عاشور (مثل فتح الباب) أو من يعد بأن يشبهه (جلال قبل أن يعلن جنونه)، ارتفعت الأصوات أن عاشور رجع.

فكأن هذا الحل هو الحل العادي، بل لعله أقرب إلى ما هو عادي من محاولات استبقاء الشباب والصحة (شمس الدين)، لكنه

حل بالنسبة للنوع، وليس حلاً بالنسبة للفرد اللهم إلا إذا توحد الفرد بنوعه، ولا يتم ذلك ــ طولاً ــ إلا إذا توحد بناسه ــ عرضاً ــ وليس فقط بأبنائه من صلبه، فالمشكلة هنا ــ كما تطرحها الملحمة، وكما هي هي في وعي الفرد بنهايته فرداً، مع عجزه عن التوحد باستمراره نوعاً.

ويبدو أن هذا الحل هو المبرر للإنجاب/ فالتوريث من النظامين الديني، والرأسمالي، ولكن التطبيق يجعله مبرراً للخلود بالاستيلاء على وسائل البقاء، وليس على مسؤولية الاستمرار إلى أفضل.

وهذا عراه أيضاً محفوظ في الملحمة:

سأل راضي جلالاً:

ــ «لم لا تتزوج يا أخي؟»

....

ــ لم الزواج يا راضي؟

ــ إنه المتعة والأبوة والخلد.

فضحك جلال عالياً وقال: ما أكثر الأكاذيب يا أخي!»

واندفع أكثر فأكثر للحل التالي:

وهو محاولة الاحتماء بالمال والسلطة ضد الضعف فالموت، أي في اتجاه خلود ما.

ولكن أي خلود هذا؟ إنه خلود نسيان النهاية من خلال الإغماء في بهر القوة المتزايدة أو الغيبوبة في لبن رفاهية مخدرة.

وقد ضربت الملحمة هذا الحل طوال الوقت، برغم أنها لم تبرزه في ذاته بوصفه حلاً في مواجهة الموت بشكل مباشر.

على أن الملحمة قد كشفت خواء الثراء في ذاته، ولا جدوى الجنس المنفصل عن الوجود، وقصر عمر الوجاهة المتعالية، وخواء الرفاهية المانعة، وانتهاء مفعول المخدر المؤقت كشفت كل ذلك بإلحاح يغنينا عن إعادته، إلا أننا سنختار مثالين صارخين لإخفاق هذا الحل تماماً:

صورتان أظهرتا هذا الحل ثم ضربتاه وعرتاه بشكل صارخ:

الصورة الأولى هي صورة نهاية سليمان شمس الدين الناجي التي بشّعها محفوظ حتى بدت كاريكاتيراً منفراً.

«ومضى يمتلىء بالدهن حتى صار وجهه مثل قبة المئذنة، وتدلى منه لغد مثل جراب الحاوي».

فإذا تذكرنا تعبيراً سبقت الإشارة إليه وهو: «رشاقة الخلود»، يصف به عاشور الناجي الأول وقد بلغ الأربعين، لفهمنا إعلان إخفاق هذا الحل بتقديم هذه الصورة المقززة المنفرة، التي أكملها بأن أوقعه العجز في شلل نصفي بضعة أعوام، وفي عته عقله(وقد هجرته معاني الأشياء) ثم فقد نفسه أيضاً وتلاشت الدوافع والمعاني، وتأكد أن الصورة المنفرة مقصودة حين يعيد تصويرها بعد أعوام:

«وظل يزحف على عكازين، ويجمد فوق أريكة مثل قدر المدمس.

ثم تنتابه (سليمان) حكمة لم يعرفها في حياته ليلخص فشل هذا الحل.

فقال: «إن الإنسان لعبة هزيلة والحياة حلم».

الصورة الثانية للحل نفسه تبدو في بداية ادعاء جلال الأول الفتوة:

حين فقد جلال قمر (بعد فقد أمه طفلاً)، فاهتز كيانه، وأعلن رفضه، وانمحى الآخرون من وجوده، وأعلن من ناحية أنه «لا أحد يموت»، ثم «هام بالمستحيل» قبل أن يتبين ما هو المستحيل هذا، حين حدث كل ذلك، انفرد بنفسه وتحدى فأعلنها.

«نحن خالدون ولا نموت إلا بالخيانة والضعف»، حين حدث ذلك وانطلق بالكائن الخرافي الجديد بين ضلوعه فكان قوة خارقة:

«اعتلى الفتونة بعد أن حسم المعركة في ثوان مع سمكة العلاج. ثم أصبح يتحرك بإلهام القوة والخلود».

دون أن ندرك حتى هذه اللحظة: كيف انتوى أن يثبت مقولته هذه «إننا خالدون ما لم نضعف أو نستسلم أو نجن».

بدا الأمر في البداية أنها القوة، والاستغناء، القوة من كل مصادرها: «غذاء الفتوات وتاج القوة والسيادة» والاستغناء عن الناس بإلغائهم والتعالي على كل العواطف مصدر كل حاجة وضعف.

«ليس ثمة قوة تتحداه، ولا مشكلة تشغله، تركز تفكيره في ذاته، تجسدت له حياته في صورة بارزة واضحة المعالم والألوان».

لكن سرعان ما أعلن ضمناً أن هذا الحل الذي فرض نفسه في حدود قوانين الحياة العادية، وهو اجتماع الثروة، والقوة، والسلطة والاستغناء، أعلن أنه: ليس حلاً، لأنه لا يمنع الموت، بل إنه أدرك

أنه حتى يفرض استعمال كل هذا لإرساء العدل، وتعميم الخير، كما فعل عاشور الناجي الكبير، لن يكون هذا حلاً أيضاً ما دام الموت ما زال يترصد لجلال (ظالماً) وللحرافيش (مظلومين) لا يملكون إلا الرضا حتى بالموت.

«ــ إنهم يموتون كل يوم وهم مع ذلك راضون».

ويخفق هذا الحل «العادي» فيطل علينا التمادي في الرفض الذي أعلنه عقب موت قمر مباشرة أن: «كلا».

وكل غير ذلك، على الطرفين، هو الغباء بعينه..

السلطة والقوة ليستا حلاً، سواء كان من ملكهما هو العدل بعينه أم هو السلطة الغاشمة:

لقد انتهى سمكة العلاج كما انتهى عاشور، انتهيا إلى اللاشيء، وعلى من يستعيذ ألا يستعيذ من الكفر بل:

«ــ أعوذ بالله من اللاشيء»

نعم، غدا جلال، أكمر فتوة، وأكبر تاجر، وأغنى غني»

لكنه:

«ــ .. لا يغرنك (يا أبي) ما بلغت. واعلم أن ابنك غير سعيد».

«الظاهر متألق ينضح بالقوة والسيادة والنهم، والقلب أجوف تتلاطم فيه رياح الكآبة والقلق.

جمع الأتاوات، وتقبل الهدايا.. وشيّد العمارات، كما شيّد داراً خيالية سميت القلعة، وفرشها بفاخر الثياب، وحلاّها بالتحف كأنه حلم الخالدين».

آه ها هو ذا يعلن بنص الألفاظ أنها المحاولة المخفقة لخلود مخفق.

ثم ينص لاحقاً أكثر صراحةً:

«لقد غرق في خضم الحياة الدنيا ولكنه لم يغفل قط خداعها، كان كأنما يتحصن ضد الموت، أو يوثق علاقته بالأرض حذراً من غدره».

وكان على يقين منذ البداية ــ برغم تماديه ــ من فشل هذا الحل العادي المبدئي، كما كان على يقين من إخفاق الخلود في الأولاد، أو عن طريقهم.

«سيرث المال قوم آخرون وهم يغمزونه بالسخريات، ستعقب الانتصارات الباهرة هزيمة أبدية».

يقبل دعوة زينات الشقراء، ويلوج الجنس بحل مبهج.

«ــ أقول لك إن الحياة ليست إلا الحب والطرب».

وأتوقف عن الاستطراد هنا، فأنا لا أريد أن أفرد للجنس (في الملحمة) موقفاً خاصاً كحل مستقل، فهو يحتاج إلى دراسة مستقلة لاحقة متى سنحت الفرصة، وإنّما أكتفي بضمه هنا إلى ما يمكن أن يسمى الحل بالاستغراق في الوسائل مع تعتيم النظر في العواقب والغايات، وحتى تلميحات زينات الشقراء إلى أن اللذة لا تذهب معنا بل يمتصها الجسد والروح ولا يرثها أحد ــ هذه التلميحات تبدو لجلال مهرباً تبريرياً سخيفاً مثل قولها اللاحق عن الموت:

إنه علينا حق، وإن كنت لا أحب سيرته».

الانسحاب في خلود ماسخ (الرهبنة/ التكية).

كما قلنا إن جدار التكية هو جدار الزمن الصامت، نذكر بأن كل نداءاتها الغامضة وأبوابها التي لا تفتح، وتساؤل عاشور الناجي عما إذا كانوا يحسون بما لحق بالحارة من طاعون أم لا، وأين يذهب موتاهم إن كانوا يموتون أصلاً، كل ذلك فيه إشارة إلى إخفاق التكية بديلاً عن الحارة، برغم الإغراء بالسلام، والوجد في الألحان، والهدوء الساحر والهمس الواعد.

وبرغم أن محفوظاً لا يشجب هذا الحل صراحة، بل إنه يكاد يدافع عنه، ليس فقط في الحرافيش، وإنما في تكرار صورة الدرويش في كثير من أعماله، فإنه في عمق ذاته يكشفه، وقد يعرضه ليقوم بدور تعريشة لالتقاط الأنفاس، أو محطة لإعادة النظر لكنه سرعان ما يعريه بوصفه حلاً فردياً تماماً، بل حلاً خادعاً فيه من الزيف أكثر مما فيه من التفاعل الحركي الخلاّق، يعلنها جلال الأول في موقفه من التكية بعد أن أطبق عليه المارد الخرافي بعد وفاة قمر:

«باستهانة طرق الباب. لم يتوقع رداً. عرف أنهم لا يردون. أنهم الموت الخالد الذي يتعالى عن الرد».

ولا أحسب أن الأمر يحتاج إلى مزيد من الإفصاح، ولكن هذا ليس شجباً للتكية فحسب، وإنما هو شجب للخلود ضمناً، وهو يعلن من مدخل آخر أن الخلود هو الموت. أليس هو السكون والثبات مهما صدحت الأنغام أو انسابت الأناشيد؟

أما الحل المجنون جنون العقم والوحدة فهو طلب الخلود الفعلي لفرد بذاته ضد كل القوانين، وبالذات ضد حركة الزمن..

وهذا ما أسميناه ضلال الخلود:

وقد اقترن هذا الحل بشرطين منذ البداية (هما في العمق شرط واحد) هما: الكفر، ومؤاخاة الجن.

ويبدو أن جلال هو يغامر يدفع الثمن، كان يلوح له أنه، بشكل أو بآخر، يمكن أن يتجاوز هذه الشروط بعد أن يضمن الخلود، لم يظهر هذا صريحاً في نص المتن، لكنه، لأمر ما بلغنى متلقياً، وربما لتعاطف خاص مع جلال في محنته.

تمثل جلال جانب الخلود دون سواه من سيرة جده الأول عاشور الناجي:

قال جلال وهو يحاور المعلم عبد الخالق:

«ـ إني أعتقد أنه (جده عاشور) ما زال حياً».

وواصل:

«ـ وأنه لم يمت».

ولم يسمع لقول المعلم:

«إن الموت لا يخطىء الصالحين وأنه لا يتطلع للخلود مؤمن».

ثم يتطور الحوار إلى مواجهة صريحة، وقبول كل الشروط، ولا ينفع التحذير:

جلال:

«ـ إنك تخاف الخلود».

عبد الخالق:

يحق لي ذلك، تصور أن أبقى حتى أشهد زوال دنياي، يذهب الناس رجالاً ونساءً، وأبقى غريباً وسط غرباء، أفر من مكان إلى مكان، أبيت مطارداً أبدياً، أجن، أتمنى الموت».

«ـ وتنجب أبناء وتفر منهم، وكل جيل تعد نفسك لحياة جديدة، وكل جيل تنكر الزوجة والأبناء، وتتجنس بجنسية الغربة الأبدية».

ولكن جلالاً لا يهمه كل ذلك مقابل:

ـ «وتحافظ على شبابك إلى الأبد».

لكن المسألة خرجت عن دائرة التحذير، والمنطق، خرجت من زمن بعيد، فقد بدا أن هذا هو الطريق المخرج الأوضح من كل حسابات، والأقوى من كل عقل.

ثم أن المحاولة بدأت بعد النهاية، لم يكن جلال يبحث عن حل لحياته، بل كان يبحث عن شكل لموته، القائم فعلاً، فقد بدا أنه انتهى بنهاية قمر.

«تجسدت له حياته في صورة واضحة المعالم والألوان حتى النهاية العابثة بدءاً من رأس أمه المهشم، أو معاناة الحارة المهيئة، وموت قمر الساخر، وقوته المهيمنة بلا حدود، وقبر شمس الدين الذي ينتظر الركب راحلاً في أثر راحل».

ما جدوى الحزن؟ ما فائدة السرور؟ ما مغزى القوة؟ ما معنى الموت؟ لماذا يوجد المستحيل؟

(لاحظ أنه لم يقل لماذا لا يوجد المستحيل!!! وإنما لماذا يوجد).

فقد راح بعد ذلك يحقق مستحيلاً هو على يقين من وجوده وإن كان لا يعرف معنى لوجوده لأنه ضد الطبيعة، مهما وعد وحل.

لم تنفع الحلول التسكينية بالقوة فالسلطة، فالجنس، لأن ميتاً مستعلياً وحيداً هو الذي يمارسها.

ومنذ بداية جلسته عند الشيخ شاور، اتضحت فصلة هذا الحل المجنون عن الواقع الحي.

«وجد نفسه في ظلام حالك، حملق فلم ير شيئاً كأنما فقد الزمان والمكان والبصر».

لكن فقد الزمان شيء، وأن الوقت يمضي شيء آخر، فبعد سطر واحد:

«مضى الوقت ثقيلاً خانقاً».

وأيضاً في الحوار بدا التسليم مطلقاً منذ البداية.

عاد الصوت:

«ـ ماذا تريد؟».

أجاب (جلال) متنازلاً عن كل شيء:

«ـ الخلود».

وبعد تحذير عابر

«ستتمنى الموت، ولن تناله»

يأتي القبول بقلب خافق (من الخوف أو من النوال).

«ـ ليكن!».

فتعطى له الوصفة الكاملة: بالعزلة عاماً لا ترى أحداً ولا يراك إلا خادمك تجنب ما يذهلك عن نفسك!».

(ويلاحظ هنا ـ في جملة اعتراضية ـ كيف أن جلالاً بعد كل

هذه الثورة، لم يستطع أن يكفر، كما رجحنا).

كما يحلاظ أن شاور نفسه طلب منه ما يوقفه على جاريته حواء حتى تنفق من ريعه على تفكير ذنبه.

فرفض الكفر هنا، أو نفيه، ربما يرجعنا إلى موقف نجيب محفوظ أكثر من رجوعهما إلى طبيعة الموقف، أو لعلهما يفسران نقطة الضعف في تجربة الخلود هذه بما يبرر إخفاقها على يد سم زينات فيما بعد.

أما أن هذا الخلود هو الموت عينه (مثلما كان خلود التكية: الرهبنة/ الهرب) فقد أعلن محفوظ ذلك منذ البداية على لسان الناس.

«وكأنه الموت وقد انتزع فتوتهم منهم».

أما المئذنة المستقلة بلا زاوية ولا جامع، فهي رمز رائع ومباشر لخلود عقيم وهي إعلان آخر أننا أمام الموت لا الخلود.

ولما كان الموت الحقيقي ليس عدماً، بل علامة وقوف مؤقت على طريق حركة ممتدة، ولما كان اليقين بحقيقته هو الدافع لتجاوزه بقبوله والحركة في اتجاهه بما يتجاوز العدم الذي يهدد به سوء فهمه، فإن الموت الذي يرعب، فنفر منه بلا طائل، هو شيء آخر هو كل ما هو ضد الحركة والتغير، هو إيقاف الزمن، هو هذا الخلود (الموت الحقيقي).

وقد كان هذا الحل يشمل كل مظاهر الموت العدمي فعلاً:

«الحرمان من الناس، واقتلاع جذور العالم الخارجي، والتركيز

على الذات، منفردة ومطلقة».

كل ذلك تأكد وتعمق من خلال علاقته بالزمن بما هو كيان متعد زاحف، لا يهرب منه إلا بإيقافه، والسيطرة عليه:

«عاشر الزمن وجهاً لوجه بلا شريك، بلا ملهاة ولا مخدر» لا لم تكن معاشرة بل مواجهة.

«واجهه (الزمن) في جموده وتوقفه وثقله».

لا.. لم يكن في جموده ميتاً، بل إنه كيان «شيء» يتحدى: «أنه شيء عنيد ثابت كثيف».

وبدل أن يتحرك الزمن ماراً به أو حاملاً إياه (تذكر قول الملحمة عن عاشور الكبير إذ بلغ الأربعين: «كان يحمل فوق كتفه أربعين عاماً، بل وكأنها هي التي تحمله»).

راح جلال يمسك مقود الحركة من يد الزمن ليسيطر على حركته حتى يوقفها:

إنه هو الذي يتحرك في ثناياه كما يتحرك النائم في كابوس إنه جدار غليظ مرهق متجهم».

ثم تتراءى الحقيقة التي تدور حولها الملحمة منذ البداية:

«كأننا لا نعمل ولا نصادق ولا نحب ولا نلهو إلا فراراً من الزمن».

وتصل قمة المواجهة في تعبير محفوظ:

«أما اليوم وهو يزحف فوق الثواني فهو يبسط راحتيه سائلاً الرحمة».

ولا يصبِّره على آلام هذه التجربة المجنونة إلا ما يؤمل به نفسه من أنه:

«عندما يدركه الخلود، سيجرب آلاف الأعمال بلا خوف وبلا كسل، سيخوض المعارك بلا تدبر، سيسخر من الحكمة كما يسخر من الحماقة، سيتقلد ذات يوم عمادة الأسرة البشرية».

ويخدع نفسه أكثر حين يؤكد لها:

«إنه مؤمن بما يفعل، لن يتراجع لن يخشى الخلود، لن يعرف الموت».

ويتجاوز ـ في أمانيه التي يصبِّر بها نفسه ـ فصول السنة:

«سيظل الكون خاضعاً لتقلبات الفصول الأربعة، أما هو فربيع دائم».

ويمني نفسه أيضاً بتجاوز قانون الكون الحالي لأنه:

«سيكون طليعة كون جديد، أول مستكشف للحياة بلا موت، أول رافض للراحة الأبدية».

ويتصور، أو يصور لنفسه، أن الخوف من الخلود، هو الخوف من الحياة:

«إنما يخشى الحياة الجبناء».

(فيستسلمون للموت كما نعتهم منذ قليل «نحن خالدون ولا نموت إلا بالخيانة والضعف»، وهذا هو ما فصله عنهم استعلاءً: إني أحتقر الناس).

ومع بلوغ القصد، وتثبيت الضلال، يمتلىء ثقة بالوصول إلى

بغيته، دون أن يختبر ذلك: فاليقين هنا لا يحتاج إلى اختبار مثله مثل كل الضلالات.

«إنه ثمل بروح جديدة تملأ أعطافه، تسكره بالإلهام تنفخه بالقوة والثقة».

وتمتد قدرته إلى اختراق أسوار الآخرين (وهذا عرض آخر دال) دون استئذان.

«بوسعه أن يحدث نفسه فيحدث الآخر» (في آن).

وحين يعدد المكاسب تبدو كلها في اتجاه ما تمنى، إلا الأخيرة منها. يقول:

لن يبتلى بالتجاعيد ولا بالشيب والوهن» (فيذكرنا برعب جده شمس الدين).

«لن تخونه الروح لن يحمله نعش، لن يضمه قبر، لن يتحلل هذا الجسد الصلب» (فيذكرنا بموقفه من موت قمر ويه‌يده)

وفجأة يكمل:

«لن يذوق حسرة الوداع».

فنتساءل: كيف؟

إنه إذ يخلد.. فإن كل من سواه يفارقه كما نبهه المعلم عبد الخالق، ثم أنه إذا حصل على الخلود، لم يفكر ثانية في أن يمد هذا الاحتمال إلى غيره، حتى ممن يحب أن يؤنسه، فكيف أنه لن يذوق حسرة الوداع؟ الأولى أن غيره ببقائه حياً هو الذي قد لا يذوق حسرة وداعه ما دام (جلال) لا يموت.

ولا أريد أن أعدها سقطة لمحفوظ، ولكنني أتصور أن جلالاً في لحظة انتصاره المجنون هذا.. قفز إلى مكان ما من وعيه أصل الدافع إلى هذا الجنون: وهو هزيمته أمام موت قمر. وما صاحبه من حسرة الوداع، وكأنه بذلك يقول أنه لما انتصر على الموت كأنه استرجع قمر، لأنه هزم من هزمها، فلن يذوق ـ بذلك ـ حسرة الوداع..

أو لعله خلط يعلن بداية تخلخل الجنون بعد يقين الضلال.

وهو يعلم أنه الجنون، فبصيرته ما زالت حادة بقدر كاف، فهو يتساءل بعد انتصاره، يسأل مؤنس العال:

«ألم يظن أحد بي الجنون؟».

ولا ينفعه انتصاره في استعادة العلاقة مع الآخرين الذين ألفاهم من زمن، برغم الفتوة والقوة والنصر، ولا يزيده محاولات اقترابهم منه إلا إحساساً بالرفض والكراهية.

«ما أكثر الكره وما أقل الحب».

ويتوحد مع المئذنة بإعلان مباشر:

«سيفنى كل شيء في الحارة، وتبقى هي».

ويعترف أبوه بذلك:

«أصبح غريباً بين الناس غرابة المئذنة بين الأبنية. إنه مثلها قوي وجميل وعقيم وغامض».

وفوق المئذنة يزداد انفصاله عن الناس.

«كل شيء تحته غارق في الظلام، لعله لم يصعد ولكن قامته طالت كما ينبغي لها، عليه أن يرتفع، أن يرتفع دائماً».

وفوق القمة تسمع لغة الكواكب، ومسارات الفضاء، وأماني القوة والخلود، ثم يتوحد بالكون ذاته:

«من هذه الشرفة يستطيع أن يتابع الأجيال في تعاقبها.. وأن ينضم بصفة نهائية إلى أسرة الأجرام السماوية».

لم يعد بشراً!!!

ثم تأتي النهاية على يد زينات الشقرا.

فبداية تعري إخفاقه أمامها وهو في عز انتصاره.

وقالت لنفسها: «إنه فقد قلبه كما فقد براءته، وإنه لا يتباهى وهو لا يدري بقسوته مثل الشتاء».

ومرة أخرى يفقد منطقه التسلسل، فكما ذكر منذ قليل أنه لن يذوق حسرة الوداع، وليس ثمة ما ينتظره إلا الوداع، يرجع فيقول لزينات الشقرا أنه يعمل بنصائحها الغالية حول قصر الحياة.

أي قصر وأية حياة وقد بلغ ـ في تصوره ـ مبلغ الخلود؟

وتلتقط زينات خرفه..

وقالت لنفسها: «إنه لا يدري ما يعنيه كلامه».

لكنها تضيف: «وأن الشر يرفع الإنسان على رغمه إلى مرتبة الملائكة».

وهذا أيضاً تعقيب يحتاج إلى إعادة نظر، لعلنا نستطيع التكهن بما تعني زينات في هذا الموقف، أهي الملاك إذ ستخلصه بالقتل مما آل إليه إذ أنها إذ تقتله. تعتبر ذلك بمثابة: أنها تنتحر بوعي وإرادة؟ ولا تفعل إلا الخير له؟ ولها وللناس؟ أم أنها تعني أن خرفه

وكلامه الذي لا يعنيه بالنسبة لشكرها على ما تقوله بشأن قصر الحياة، هو عكس ما تراءى له من إمكانية الخلود فهو بذلك، وهو على قمة قمم الشر (بما هو خلود) قد تراجع إلى تواضع الضعف فبدا ملاكاً؟

لست أدري.

وتأتي النهاية حين أعلنته (وهي تنتحر بقتله).

«ـ الموت يطل من عينيك الجميلتين».

فيرد بعناد.

«ـ الموت مات يا جاهلة».

ثم يموت على حافة حوض الدواب، جثة عملاق بيضاء ملقاة بين العلف والروث.

ويموت جلال يعلن إخفاق آخر الحلول، «الحل بالجنون».

ولعله من المناسب أن نلاحظ أن الوحيد في الملحمة الذي عمَّر حتى ناهز المائة كان شخصاً عادياً، سكيراً طيباً، فحلاً حاضراً، تائباً متزناً، وهو عبد ربه الفران (والد جلال الأول).

كذلك ماتت زينات الشقرا (أم جلال الابن) عن ثمانين عاماً.

فهل يريد محفوظ أن ينبهنا إلى أن الشخص العادي، الذي يواجه الموت العادي لا أكثر ولا أقل. . هو الأطول عمراً، إن كان طول العمر هدفاً تسكينياً في ذاته؟

(٨) الخاتمة...

ليس من مهمة الملحمة أو الرواية أن تقدم مخرجاً لمأزقها، أو

مأزق الحياة أصلاً، ومع ذلك فقد بدا أن محفوظ يهمه أن يقدم حلاً ما، بل لعلي لا أبالغ حين أقول أنه بدا وكأنه ملتزم بذلك.

ولعل أضعف ما في هذا العمل هو نهايته، ونظراً لأنني أحببت هذا العمل عدة مرات بعدة سبل في عدة مواقف، وأنني كلما عدت إليه ازددت حباً له؟ فإنني أميل ألا أشجب خاتمته في هذه الدارسة المقدمة، وأكتفي بالتنبيه إلى بعض ما يمكن النظر فيه:

فقد جاءت نبرة الخطابة في الخاتمة عالية نسبياً، وإن لم تخل منه الملحمة طوال المسار.

وقد وجَّه عاشور الأخير جهده لحمل الناس، لا القائد الفرد، على تحمل المسؤولية برمتها، ولكن بصورة لا تتفق مع ما أوحت به الملحمة طوال مسارها من خطورة دور الفرد بشكل يحتاج إلى جهد أكبر ومعاناة إبداعية بلا توقف في محاولة الخروج من مأزق لا يبدو له حل حتى في التنظير الفلسفي أو السياسي المباشر، أما أن يعلن الإبداع الروائي (وهو متقدم عادة على التنظير الفكري وعن الممارسة الواقعية ــ أن يعلن حلاً بهذا الوضوح، فإنني رفضته).

يقول عاشور الصغير:

لقد اعتمد جده على نفسه، على حين خلق هو من الحرافيش قوة لا تقهر.

وظاهر التناقض هنا أنه هو الذي خلق ثم ما هذا الاستقطاب (على حين)؟ وهذا الإطلاق (لا تقهر)؟

وبدون وجه حق أيضاً ــ حق مستمد من مسار الملحمة

أساساً ــ أعاد محفوظ للتكية موقعاً ما كان لها أن تتميز به في النهاية بعدما عراها كل تلك التعرية وإن كان محفوظ قد فتح بابها للأثراء مما هو غيب مفتوح النهاية مولد للإبداع إلا أن حضور هذا البعد كان ثانوياً إذا ما قيس بتأكيد السكينة الهامدة (رغم وصفها بالصفاء).

ثم أنه محفوظ (عاشور الأخير)، وبطريقة قد تلغي احتمالات الإيجابية التي رجحناها حالاً، عاد ففتح بابها، ليخرج منها درويشاً (كأنه مندوب فوق العادة لعاشور الناجي الكبير، المختفي، المهدي المنتظر) يعلن أنه:

«غداً سيخرج الشيخ من خلوته، وسيهب كل فتى نبوتاً من الخيزران وثمرة من التوت».

فنقف طويلاً أمام «ويهب» وأمام «ثمرة». .

فأين: يحصد. . بدلاً من «يهب»؟ وكيف البذرة؟.

وأخيراً: فالوعد يفتح باب التكية كان لمن يخوضون الحياة ببراءة الأطفال وطموح الملائكة. .

ففضلاً عن الشك في طبيعة براءة الأطفال وقصورها، ناهيك عن احتمال إسهامها في التهيئة لكل شر من خلال التمادي في تقديسها، فإنه ــ قطعاً ــ ليس للملائكة طموح.

وأتوقف.

(٩). ... المخرج:

وبالرغم من أن محفوظ قد أنهى هذا العمل الرائع بما لم

أستسغه، فقد عشت الملحمة بما أعطت وما وعدت بحيث أستطيع أن أقول إنها قد أشارت إلى التوجه الخلّاق نحو المخارج الحقيقية لموضوعية الموت وتحديات زحف الزمن على الوجود الفردي، وهذا أيضاً مبحث يحتاج إلى دراسة مستقلة فاكتفي حالاً بالإشارة إلى ما أشارت إليه الملحمة.

ذلك أنه بعد المواجهة، مواجهة الوعي بيقين الموت، أخفقت كل الحلول: من أول الإنكار، والتأجيل، والعمى، والهرب من. . ، والهرب إلى، والهرب في. . ، وبعد أن أخفق الجنون في إيقاف الزمن وصد الموت، وحتى بعد أن أخفق الحل الأخير كما ورد في الخاتمة بما أعده نوعاً آخر من الهرب «في الناس = الحرافيش» وهو بديل أرقى من الهرب من الأبناء من صلب الفرد. وإن كان أكثر تجريداً وأخفى إنابة، إلا أنه هرب أيضاً ـ أقول: بعد كل هذا الإخفاق تبدو المسألة وكأنها بلا حل.

وأكتفي هنا بالإشارة إلى أن الأمر ليس كذلك تماماً، فقد أعلن محفوظ من خلال الملحمة (وليس بنهايتها):

أن الفرد لا يولد إلا إذا ولد نفسه باستيعابه طفرة تخلقه من واقع جدلية وجوده.

وأنه لا يلد نفسه إلا من واقع ما يختمر به داخله وخارجه من علاقات ونبض ومواكبة فاعلة متفاعلة مع الناس والطبيعة على حد سواء.

وأن هذه الولادة ليست حلاً وإنما هي خطوة ضرورية وبداية واعدة . .

وأنها (إعادة الولادة) إذا انتهت إلى التركيز على الفرد فهي موت جديد، في صورة الانحراف، أو الاغتراب، أو الجنون، وكل ذلك يلغيها تماماً، إذ ينتهي إلى عكس ما تفجرت من أجله وإليه.

وأن هذه الولادة المتأخرة هي الإبداع البشري الناتج عن اكتساب الوعي بكل طبقاته وتضفرها معاً، وهو ما يمكن أن أسمّيه إبداع الذات.

وأن هذا الإبداع لا يتمادى إلى غايته ــ للفرد ــ إلا من خلال احتمال تكراره عند الناس كل الناس، وترجيح فرص هذا التكرار إنطلاقاً من المبدع الفرد، وهو أول علامات التوجه الإيجابي نحو المخرج الحقيقي.

وأن هذا الاحتمال ــ ولادة الذات ــ لا يتم إلا بوسائل وفرص، ليست غاية في ذاتها بقدر ما هي حق مواكب لمسؤولية وعي الإنسان ومن أهمها العدل الذي شغلت مساحته ما يحق لها أن تشغله طوال الملحمة.

وأن ما يلي خطوة ولادة الذات فالالتحام بالناس في إطار العدل، هو الوعي بما بعد الإنسان، طولاً وعرضاً.

من هنا يصبح الموت في هذا الإطار نقلة فرد، لا تحتاج لكل هذا الجزع ما دام ثمة من يكمله ويمثله عرضاً. وما دام ثمة ما يذوب فيه ويتمثله طولاً، وقد قالت الملحمة كل ذلك.

(١٠) آفاق واعدة:

لا يكتمل هذا العمل ـ بداهة ـ إلا باكتماله من حيث محاولة ربط شتى أبعاده، ولست متأكداً إن كان ذلك سوف يكون من أوائل ما سأقوم به في المدى القريب، كذلك فضلت أن أشير في عجالة إلى هذه الأبعاد، مجرد عناوين، وملاحظات، لعل في ذلك ما يحفزني إلى الرجوع إليه من جهة، أو لعل فيه ما يذكر قارىء هذا العمل المقدمة إلى أن المسألة لم تتم فصولاً، فيلتمس لي العذر فيما افتقده مما قصّرت في تقديمه، رغم أنه لم يغب عني.

ومن تلك الآفاق الواعدة:

١ ـ كيف تناولت الملحمة موضوع البطولة من كل الوجوه؟

٢ ـ وماذا عن دورات الحياة في تنوع حضورها في الملحمة (مثل: دورات الثروة، ودورات الفتوة ودورات الخيانة.. إلخ)؟

٣ ـ وأين موقع الجنس ـ بصنوفه؟ وكما ورد في الملحمة قضية الحياة والموت؟ وهل له صور حية وأخرى ميتة؟

٤ ـ وما مساحة كل من الخلاء، والغموض، والظلمة، والظلام، والمجهول، ودلالته كما وردت في الملحمة وكما ألحت عليها؟

٥ ـ وكيف وظّف محفوظ الأحلام بطريقة مباشرة، أكبر دلالة، وأقل تكثيفاً وروعة، من عمله التالي (رأيت فيما يرى النائم)؟

٦ ـ ثم كيف تناول بعد الجنون؟ وكيف وظّف لفظ الجنون؟ فاختلطت الأمور، أو تعددت الدلالات؟

٧ ـ ثم ما موقع الحدس التنبؤي من إعادة الولادة، والحلم، والجنون؟

٨ ـ وما موقع القتل ـ وكم تكرر ـ (وإلى درجة أقل الانتحار) من قضية الموت من خلال ما قدمنا؟

٩ ـ وكيف تواترت العلاقة بالأم والأرض، والرحم، وعلاقة ذلك بما يسمى عقدة أوديب؟

١٠ ـ وما دلالة الزواج الثاني، الذي بدا وكأنه حل جاهز في أكثر من جيل (حوالي خمسة)؟

١١ ـ وأين يقع الدين، فالإيمان، من مسيرة التحديات، بأبعادهما المتعددة، وحضورهما صراحةً أو ضمناً؟

١٢ ـ وما علاقة التكية، وطبيعتها، بما يقابلها في مقام الجبلاوي مثلاً؟

١٣ ـ ولماذا كان الإفراط في إطلاق الحكم والمواعظ التقريرية طوال القصيدة دون مراعاة على لسان من تجري الحكمة؟

١٤ ـ وهل كانت للأسماء دلالة في ذاتها؟

١٥ ـ وكيف تناولت الملحمة موضوع العلاقة بالآخرة من خلال هذا اليقين بالموت خاصة، والوعي بالمسار؟

١٦ ـ وكيف وظّف محفوظ تكرار الرحيل والاختفاء لفتح آفاق ما لم يذكر صراحة؟

١٧ ـ ثم بوصفها رواية أجيال، ألا يجدر أن تقارن بأعمال

محفوظ نفسه في روايتيه: الثلاثية، وأولاد حارتنا، أو في أعمال غيره، وأقرب ما بدأت به هو مقارنتها بمائة عام من العزلة لجابرييل جارثيا ماركيز؟

الفهرس